DIE INDISCHE TECHNIK DER TONBILDNEREI

INAUGURAL-DISSERTATION
zur Erlangung des Grades eines Doktors der Philosophie
der Philosophischen Fakultät der Freien Universität Berlin

vorgelegt von
Kalidindi Mohana Varma
aus Polamuru, Indien

Berlin 1961

Druck:

Ernst - Reuter - Gesellschaft
der Förderer und Freunde der Freien Universität e.V.

Dissertations - Druckstelle

Berlin-Dahlem, Garystr. 45, Tel.: 76 52 61, App. 668

DIE INDISCHE TECHNIK DER TONBILDNEREI

INAUGURAL-DISSERTATION
zur Erlangung des Grades eines Doktors der Philosophie
der Philosophischen Fakultät der Freien Universität Berlin

R. UNIV.
BIBLIOTHEEK
LEIDEN

vorgelegt von
Kalidindi Mohana Varma
aus Polamuru, Indien

Berlin 1961

1961/61

Gedruckt mit Genehmigung
der Philosophischen Fakultät der Freien Universität Berlin

Dekan: Professor Dr. Ernst Fraenkel
Referent: Professor Dr. Hans Kauffmann
Korreferent: Professor Dr. Olaf Hansen

Tag der mündlichen Prüfung: 15. 2. 1961

Die vorliegende Fassung ist eine Übersetzung der ursprünglich in englischer Sprache geschriebenen Dissertation.

INHALTSVERZEICHNIS

Seite

Inhaltsverzeichnis 3
Erläuterungen zur Aussprache von Sanskrit-Worten 6
Benutzte Bücher und ihre Abkürzungen 8 - 11
a) Quellenschriften in Sanskrit 8
b) Andere herangezogene Literatur 9
Vorbemerkung 12
Einleitung 13

Kapitel I
Allgemeine Übersicht über den siebenteiligen Aufbau einer Tonplastik ... ... 24 - 28
a) Metaphorische Auslegung der sieben Materialien der Tonplastik als sieben Elemente des menschlichen Körpers 24
b) Die Reihenfolge in der Anwendung der sieben Materialien, wie sie in der metaphorischen Auslegung angegeben ist 27
c) Die doppelte Natur aller sieben Materialien 28

Kapitel II
Der Zubereitungsprozeß von Aṣṭabandha ... ... 29 - 31
a) Erklärung des Wortes: Aṣṭabandha 29
b) Arten von Aṣṭabandha 30
c) Die zu seiner Zubereitung verwandten Stoffe 30
d) Der Prozeß der Zubereitung 31

Kapitel III
Der Prozeß der Seilherstellung ... ... 32 - 38
a) Das Material, das zur Anfertigung von Seilen benutzt wird 32
b) Beschaffenheit und Stärke der Seile ... 32
c) Anzahl der Seile 37

Kapitel IV
Der Prozeß der Tonzubereitung .. .. 39 - 46
a) Arten des Tones 39
b) Zwölf Stufen der Tonzubereitung 41

Seite

Kapitel V
Der Prozeß der Zubereitung von Śarkarākalka oder Kalksteinpaste ... ... 47 - 57
a) Die Bedeutung des Wortes: Śarkarā 47
b) Die Orte, an denen Śarkarā-s zu gewinnen sind 50
c) Die anderen Stoffe, die den Śarkarā-s beigemengt werden 51

Kapitel VI
Die Auswahl des Holzes für die Herstellung des Befestigungsgerüstes ... ... 58 - 66
a) Liste der Bäume, die geeignetes Holz liefern 59
b) Mängel und Vorzüge des Holzes 61
c) Einteilung der Bäume in männliche, weibliche und sächliche 63
d) Auswittern des Holzes 65

Kapitel VII
Das System der Maße und Proportionen des menschlichen Körpers ... ... 67 - 77
a) Das System der Maße 68
b) Proportionen der männlichen Figur 74
c) Proportionen der weiblichen Figur 76

Kapitel VIII
Śūlalakṣaṇa oder der Prozeß der Anfertigung von Einzelteilen für das Befestigungsgerüst ... ... 78 - 98
a) Erklärung des Wortes: Śūla 78
b) Erklärung der Bezeichnungen der verschiedenen Śūla-s 78
c) Maße und Beschreibung der verschiedenen Śūla-s 80

Kapitel IX
Gewisse Probleme, die sich auf die Śūla-s des Befestigungsgerüstes der weiblichen Figur beschränken ... ... 99 -104

Seite

Kapitel X

Sūlasthāpanavidhi oder die Methode des Zusammensetzend und der Aufstellung des Gerüstes ... ...105 - 126

a) Probleme des Gerüstes einer stehenden Figur 107

b) Probleme des Gerüstes einer sitzenden Figur 116

c) Probleme des Gerüstes einer liegenden Figur 118

d) Einige Bemerkungen zu den Vorzügen des Befestigungsgerüstes 123

Kapitel XI

Die Methode der Anwendung der verschiedenen Materialien ... ...127 - 149

a) Die Methode des Auftragens von Aṣṭabandha 127

b) Rajjubandha oder die Methode des Verknüpfens der Seile 127

c) Die Methode der Verwendung der Tonarten ... 135

d) Die Methode der Verwendung von Kalksteinpaste 137

e) Die Methode des Aufklebens von Tuch 139

f) Die Methode des Auftragens der Farben ... 140

Schlußbemerkung 150

Glossar 151

Lebenslauf 160

ERLÄUTERUNGEN ZUR AUSSPRACHE VON SANSKRIT-WORTEN

(Die Laute der deutschen Worte, die hier als Beispiele angeführt sind, stimmen nicht immer genau überein, sondern geben nur Annäherungswerte.)

Einfache Vokale

a, i und u	sind immer kurz, wenn sie keinen Balken über sich tragen, z.B.: a wie a in Mann, i in Gipfel und u in Mutter.
ā, ī und ū	sind lang, z.B.: a in Gabel, i in Sieg, u in Gut.
ṛ	wie ein leicht gerolltes r (etwa wie im Englischen: criket)

Diphthonge

e und o	sind stets lang, z.B. ähnlich e in gehen und o in loben.
ai	wie in Hain oder Leim
au	wie in Haus

Konsonanten

k	wie ck in Zickzack
g	wie g in gehen
c	wie tsch in Deutschland
j	wie dsch in Dschungel
ṭ	wie t in Materie
ḍ	wie d in Dach
t	wie th in Ethnologie
d	wie ein ganz leicht anstoßender Dental, etwa ähnlich dem d in Madame
p	ähnlich dem p in Topographie
b	wie b in Ball

Alle diese zehn Konsonanten werden auch aspiriert. In einem solchen Fall werden sie folgendermaßen geschrieben: kh, gh, ch, jh, ṭh, ḍh, th, dh, ph und bh. Die Aspiration folgt nicht auf den Konsonanten, sondern wird mit ihm zusammen gesprochen. Hier soll angemerkt werden, daß ph ein reiner Labiallaut, kein Labio-Dental wie z.B. in Philosophie ist.

ṅ	wie n in Finger
ñ	wie gn in Champagner
ṇ	ist ein reiner Zerebral-Laut, daher gibt es im Deutschen kein entsprechendes Beispiel.
n und m	lauten wie in Name bzw. Mund
ṃ	ist ein Nasal-Laut, der zusammen mit einem voraufgehenden Vokal anklingt, jedoch nicht wie im Französischen.
y	etwa wie j in Jugend
v	wie v in Volumen
r und l	wie ein Zungen-r in Traum bzw. l in Laut
ś	wie ein rein palatales s, etwas weiter vorn liegend als ch nach hellem Vokal, z.B. ich
ṣ	wie sch in Schule
s	wie s in Massage
h	wie h in Hand
ḥ	stimmloses h, das mit dem voraufgehenden Vokal anklingt

BENUTZTE BÜCHER UND IHRE ABKÜRZUNGEN

a) Quellen-Schriften in Sanskrit

K.J.K. Kāśyapa-jñānakāṇḍa oder Kāśyapa-saṃhitā, hrsgg. von Pandit R. Pārthasārathi Bhaṭṭācār, veröffentlicht in Śrī Veṅkaṭeśvara Oriental Series No. 12, S.V. Oriental Institute, Tirupati, 1948.

K.Ś. Kāśyapaśilpa, hrsgg. von Kṛṣṇarāya Vajhe, veröffentlicht in Ānandāśrama Sanskrit Series No. 95, Ānandāśrama Press, Poona, 1926.

S.A.A. Samūrtārcanādhikaraṇa oder Atrisaṃhitā, hrsgg. von V. Raghunāthacakravarti Bhaṭṭācārya und M. Rāmakṛṣṇa Kavi, veröffentlicht in Śrī Veṅkaṭeśvara Oriental Series No. 6, S.V. Oriental Institute, Tirupati, 1943.

Ś.R. Śilparatna, von Śrīkumāra, Teil II, hrsgg. von K. Sāmbaśiva Śāstri, veröffentlicht in Trivandram Sanskrit Series No. XCVIII, Trivandram, 1929.

(V.A.) V.A.K., Ausg. T. Vaikhānasāgama, hrsgg. von K. Sāmbaśiva Śāstri, veröffentlicht in Trivandram Sanskrit Series No. CXXI, Trivandram, 1935.

Obgleich es unter diesem Titel gedruckt ist, ist es doch identisch mit dem hierunter angeführten Werk. Aus diesem Grund ist es abgekürzt als V.A.K., Ausg. T.

V.A.K., Ausg. M. Vimānārcanākalpa, hrsgg. von Prayāgadāsaji, V. Raghunāthacakravarti Bhaṭṭācārya und S. Mādhavācārya, gedruckt in Śrī Veṅkaṭeśvara Press, Madras, 1926.

b) Andere herangezogene Literatur

A.A.I. Art and Architecture of India, Benjamin Rowland, Pelican History of Art, Penguin Books, 1. Ausg., 1953.

A.B.O.R.I. Annals of Bhandarkar Oriental Research Institute, Vol. XXXI, 1950, Poona, veröffentlicht 1951.

A.H.K. Aṣṭāṅga-hṛdaya-koṡa, K.M. Vaidya, Trichur, 1936.

A.I. Ancient India, (Bulletin of the Archaeological Survey of India), hrsgg. und veröffentlicht von dem Director General of Archaeology in India, New Delhi.

A.I.U. The Age of Imperial Unity, Herausgeber (General Editor), K.M. Munshi, Bhāratīya Vidyā Bhavana, 2. Ausg., Bombay, 1953.

B.S.M. Die Buddhistische Spätantike in Mittelasien, erster Teil, Die Plastik, von Albert von Le Coq, Dietrich Reimer (Ernst Vohsen) Verlag, Berlin, 1922.

D.H.I. Development of Hindu Iconography, von Jitendra Natha Banerjea, 2. überarbeitete Ausg., University of Calcutta, 1956.

E.H.I. Elements of Hindu Iconography, von T.A. Gopinatha Rao, The Law Printing House, Mount Road, Madras, Vol. I, Teil 1-2, 1914, Vol. II, Teil 1-2, 1916.

H.I.L. A History of Indian Literature, von Winternitz (englische Übersetzung von Frau S. Ketkar), Vol. I., University of Calcutta, 1927.

H.T. Hindu Temple, von Stella Kramrisch, 2 Bände, University of Calcutta, 1946.

I.H.Q. Indian Historical Quarterly, Vol. XXXIII, No. 1, Calcutta, März 1957.

I.P. Instrument and Purpose (Studies on rites and rituals in South India), von Carl Gustav Diehl, CWK Gleerup, Lund, 1956.

J.I.S.O.A. Journal of Indian Society of Oriental Art, Vol. XI, Calcutta, 1943.

M.V.A. Meaning of Visual Arts, Erwin Panofsky, Doubleday and Company, Inc., New-York, 1955.

P.S. Pratyakṣaśārīram, von Gaṇanātha Sen, 3. Ausg., Calcutta, 1924.

S.E.D. Sanskrit English Dictionary, Monier M. Willium, Oxford, neu aufgelegt 1951.

S.N.S. (Eng.) Śukranītisāra, (in englischer Übersetzung), übersetzt von Binoy Kumar Sarkar, 2. Ausg., veröffentlicht vom Pāṇini Office in the Sacred Books of Hindus Series No. XIII, Allahabad, 1923.

S.T. Studies in Tantras, Teil I, von Prabodh Candra Bagchi, University of Calcutta, 1939.

Txl. Taxila, 3 Bände, von Sir John Marshall, Cambridge, 1951.

T.N.A. Transformation of Nature in Art, von Ananda K. Coomaraswamy, 2. Ausg., neu aufgelegt, Dover, Now-York, 1956.

T.P.I. La Technique de la Peinture Indienne, von Siri Gunasinghe, Annales du Musée Guimet, Presses Universitaires de France, Paris, 1957.

T.S.F.F.A. Technical Studies in the Field of the Fine Arts, Vol. III, No. 2, veröffentlicht für das Fogg Museum, Harward University, U.S.A., Oct., 1934.

V.A. Viṣṇudharmottara (d.i. dasselbe wie unten, aber in englischer Übersetzung), übersetzt von Stella Kramrisch, Calcutta University, 1924.

V.D.P. Viṣṇudharmottarapurāṇa (khaṇḍa III), hrsgg. von Pandit Madhusūdana und Mādhavaprasāda Śarmā, Śrī Veṅkaṭeśvara Press, Bombay, 1912.

V.M.B. Vyākaraṇamahābhāṣya, von Patañjali, hrsgg. von Franz Kielhorn, Bombay.

V O R B E M E R K U N G

Aus zwei Gründen sind in dieser Arbeit oft Sanskrit-Wörter gebraucht worden: Einige davon sind Namen von Bäumen, Pflanzen etc. und sind vielen (Indern und denen, die indische Sprachen, insbesondere Sanskrit kennen) wesentlich vertrauter als die entsprechenden lateinischen Bezeichnungen. So stehen diese immer in Klammern und sind übersetzt. Die anderen sind Termini technici, und viele von ihnen können als solche nicht einfach übersetzt werden, und selbst wenn man sie übersetzt, lauten sie sehr merkwürdig. Daher sind sie nur dann erklärt, wenn sie zum erstenmal gebraucht werden. Doch sind ihre Bedeutungen bei nachfolgender Verwendung der Begriffe in einem am Schluß der Arbeit eingerichteten Glossar schnell aufzufinden.

EINLEITUNG

Denjenigen, der mit der Kulturgeschichte des indischen Kontinents vertraut ist, wird ein Blick auf den Titel dieser Arbeit vielleicht etwas in Erstaunen setzen, weil - soweit die erhaltenen Beispiele der Kunst zeigen - Indien in der Welt weit besser bekannt ist durch seine Skulptur, in erster Linie durch die in Stein und dann durch die in Metall gearbeitete. Dies besagt jedoch weder, daß die Verwendung von ungebranntem Ton als Ausdrucksmittel in Indien gänzlich unbekannt ist, noch daß der Ton keine bedeutende Rolle gespielt hat. Dessenungeachtet bemerkte[1] Sir John Marshall erst 1951, daß "die weitverbreitete Verwendung von ungebranntem Ton" als eines plastischen Mediums "eine Tatsache ist, die der Beachtung der Archäologen allgemein entgangen ist". Wir möchten hinzufügen, daß sie im allgemeinen auch der Aufmerksamkeit vieler anderer, die sich mit der Kunst in ihren vielfältigen Aspekten beschäftigt haben, entgangen ist. Jedoch haben einige Wissenschaftler - wie diese Feststellungen es ja einschließen - sie in verschiedenen Zusammenhängen erwähnt.

Ein paar Forscher, die mit Ausgrabungen oder der Kunstgeschichtsschreibung befaßt waren, haben sogar versucht, eine in einigem technische Beschreibung alter Tonplastiken[2] zu geben, die natürlich auf der Beobachtung beschädigter oder zerbrochener Objekte basierte. Aus diesem Grunde kann man von diesen Darstellungen nichts Umfassendes erwarten. Andere versuchten gleiche Beschreibungen auf

---

1) Txl., Bd. II, p. 439.

2) Sir John Marshall (Txl., Bd. II, 439 ff), Benjamin Rowland (A.A.I., p. 105 und an anderen Stellen) und Le Coq (B.S.M., pp. 8 und 12). Der letztgenannte Forscher behandelt hauptsächlich die Arbeitsweise in Zentralasien und berührt in diesem Zusammenhang auch das indische Verfahren.

der Grundlage chemischer Analysen zu geben.[3] Diese Methode wird selbstverständlich in mancher Beziehung gewisse definitive Ergebnisse liefern. Doch kann auch diese niemals so sicher oder umfassend sein wie alte schriftliche Zeugnisse, sofern diese existieren, da man in mancher Hinsicht auf Vermutungen angewiesen ist. Selbstverständlich läßt sich nicht beweisen, daß die schriftlichen Zeugnisse aus einer bestimmten Gegend und Zeit in gleicher Weise und vollständig gültig sind für alle Gegenden und Zeiten. Dennoch erweist sich das Studium der alten Dokumente als eine solide Basis für ein klareres Verständnis des Gegenstandes, und diese theoretische Einsicht mag eventuell die Bearbeitung der erhaltenen Tonfiguren sehr vereinfachen. Hierin hat die Erforschung der Technik auf der Grundlage der alten Zeugnisse ihren eigenen Wert.

Es gibt viele verschiedenen Perioden angehörige Sanskrit-Werke[4], in denen detaillierte Beschreibungen der Technik der Tonbildnerei gefunden wurden. Dies haben zwar einige Wissenschaftler bemerkt[5], doch haben sie kaum versucht, den Gegenstand in seinem vollen Umfang zu erläutern. Deshalb möchten nun wir hier einen Versuch in dieser Richtung unternehmen.

---

3) Nagpal und O.P. Agrawal publizierten (A.I., No. 15, 1959, pp. 94-97) die Ergebnisse ihrer Analyse eines Kopfes der zentralasiatischen Plastik. Sie bezeichnen diesen als Stucco-Kopf, doch ihrem Bericht zufolge besteht er allein aus Ton.

4) Aus den Untersuchungen verschiedener Autoren (E.H.I., Bd. I, Teil 1, p. 50; Bd. II, Teil 2, Anhang B, p. 5 und D.H.I., 209 ff.) geht deutlich hervor, daß es neben den jetzt von uns benutzten Texten noch andere gibt, in denen sich dieser Gegenstand findet, z.B. Suprabhedāgama, Kāmikāgama, Hayaśīrṣapāñcarātra und Haribhaktavilāsa. Es ist möglich, daß der Gegenstand auch noch in vielen anderen Werken behandelt ist, doch ist bisher nichts Derartiges bekannt geworden.

5) Gopinatha Rao (E.H.I., Bd. I, Teil 1, pp. 49-50) und J.N. Banerjea (D.H.I., p. 209 folgende)

Soweit unsere gegenwärtigen Kenntnisse reichen, ist eine Beschreibung der Technik nur in den Werken der Āgama-Literatur[6] verschiedener religiöser Sekten gefunden worden. Wir beabsichtigen hier, unseren Gegenstand auf der Grundlage von vier Werken darzulegen. Obwohl alle Texte vieles gemeinsam haben, differieren sie doch untereinander in der Darstellung bestimmter Einzelheiten. Trotzdem ist dies kein Anlaß, all diese kleinen Unterschiede auf einmal auszubreiten, da solche Details nur ermüdend sein würden. Folglich müssen wir wiederum eins dieser Bücher zu unserer eigentlichen Basis auswählen. Nach unserer bisherigen Einsicht in die Materie findet sich die beste Beschreibung im Kāśyapaśilpa. Dies bedeutet nicht notwendigerweise, daß die in anderen Texten vorliegenden Beschreibungen wertlos sind. Im Gegenteil, man findet in ihnen einige technisch bedeutsame Stellen, die in dem obengenannten Text nicht entdeckt wurden. Wir versuchen deshalb, den in obiger Quelle greifbaren Sachverhalt so umfassend wie möglich zu schildern und ihn durch wertvolle Stellen aus anderen Texten zu ergänzen.

Bevor wir auf die Entstehungsdaten unserer Quellen eingehen, müssen wir die Schwierigkeiten unseres Weges klarlegen. Die Āgama-Literatur der verschiedenen Sekten ist weitschweifig und behandelt mannigfache Stoffe. Mehrere über verschiedene Gegenstände[7] arbeitende Wissenschaftler benutzten diese Quellen. Trotzdem befindet sich die Bearbeitung, soweit sie die chronologische Erforschung dieser Literatur betrifft, nach Aussage namhafter Gelehrter[8] noch

---

6) Die Frage nach der genauen Bedeutung des Wortes: Āgama wird noch diskutiert (siehe I.P. 43 ff.; S.T., p. 16 und E.H.I., Bd. I, Teil 1, p. 21). Doch allgemein wird es als die Bezeichnung für ein bestimmtes religiöses Schrifttum erklärt.

7) Unter solchen Arbeiten ist das Buch von Diehl, I.P., wahrscheinlich das jüngste. Diehl hat in seiner Arbeit das meiste an voraufgehender Literatur herangezogen. So kann man sich dort einen guten Überblick über derartiges Schrifttum verschaffen.

8) H.I.L., Bd. I, p. 588 folgende. Siehe auch den Artikel:

keineswegs in einem fortgeschrittenen Stadium. Daher sollten alle hier angenommenen Daten als nur versuchsweise und annähernd gesetzt angesehen werden.

1.) Das Kāśyapaśilpa gehört in den Bereich der Śaiva-Sekte. Der Name besagt wörtlich: Die Abhandlung über die Kunst, die von einem Weisen namens Kāśyapa verfaßt wurde. Dieses Werk wird einigemale als Aṃśumadbhedāgama[9] erwähnt. Kramrish gibt den Terminus ante quem für das Werk, indem sie feststellt, daß es einer Zeit vor dem 15. Jh. angehört, da es im Tantrasamuccaya aus eben diesem Jahrhundert zitiert wird.[10] Außerdem meint sie, der Mānasāra stehe unserem Werk am nächsten. Es fällt aber schwer, dies zu akzeptieren, weil der Stoff im Mānasāra zwar ausführlicher, doch in unbeholfener Weise abgehandelt wird, während er im Kāśyapaśilpa weniger ausführlich, aber wissenschaftlich genau dargestellt ist. In der Geschichte des Schrifttums der Kunstabhandlungen scheinen das 11. und 12. Jh. n. Chr. in bezug auf die Methode der Bearbeitung und die Klarheit in der Darstellung technisch bedeutsamer Sachverhalte die beste Periode zu sein. Das Kāśyapaśilpa besitzt genau diese Qualitäten. Hiervon ausgehend glauben wir daher, daß es dem 12. Jh. n. Chr. zugeschrieben werden kann.

In vielen Stellen sind die Lesarten dieses Werkes, soweit es im Druck zugänglich ist, verfälscht, besonders in

---

"On the Canon of Image-Making, Piṅgalāmata Ch. IV", J.I.S.O.A., Bd. XI, 1943 und D.H.I., pp. 25-57.

9) D.H.I., p. 17 und H.T., Bd. I, p. 270 Anm. 67. Aṃśumān ist eins der achtundzwanzig Haupt-Śaivāgama-s, und davon ist das K.Ś. eins der zwölf Upāgama-s (ergänzender Āgama). In diesem Sinne ist das K.Ś. als Aṃśumadbhedāgama bezeichnet. Deshalb lauten die Kolophone am Ende einiger Kapitel im K.Ś. (z.B. Kap. 66, p. 222 und Kap. 67, p. 225) aṃśumadbhede kāśyapaśilpe usw. Dieser Sachverhalt war vielen nicht sehr klar, und wir sind Herrn Carl Gustav Diehl, Schweden, sehr verpflichtet wegen seiner Freundlichkeit, diese Dinge auf unsere Anfrage in einem Brief vom 5. Januar 1960 klargestellt zu haben.

10) H.T., Bd. I, pp. 270-71, Anm. No. 67.

dem Teil, der unseren Gegenstand betrifft. Glücklicherweise haben wir ein bisher noch nicht benutztes Manuskript zur Verfügung, das in weitem Umfang gute Lesarten enthält.[11] Um den Forschern bei ihrer kritischen Beurteilung behilflich zu sein, werden wir das Material des MS. in den Fußnoten zitieren, wenn immer es notwendig erscheint.

Das Śilparatna befaßt sich allein mit der Kunst und wurde von Śrīkumāra zusammengestellt. Es gehört dem späten 16. Jh. n. Chr. an.[12] Wie in vielen anderen Fällen übernahm der Autor die Partie, die von der Technik der Tonbildnerei handelt, wörtlich aus dem Kāśyapaśilpa und fügte sie in sein Werk ein. Daher ist es nicht notwendig, daß dieses hier als eigenständige Quelle betrachtet wird. Sein für uns wesentlicher Wert besteht bei unseren gegenwärtigen Bemühungen in der Hilfe, die das Manuskript beim Vergleich der Lesarten leistet. Aus Zweckmäßigkeitsgründen werden wir es aber in unserer Arbeit unter seinem eigenen Namen, Śilparatna, erwähnen.

2.) Der Vimānārcanākalpa stammt aus dem Bereich der Vaikhānasa-Sekte. Über die Datierung ins 8. Jh. n. Chr.[13]

---

11) Prof. J. Filliozat, Paris, schulden wir sehr viel, da er uns eine Abschrift der notwendigen Kapitel aus einem im Institut français d'indologie in Pandichery liegenden Manuskript zur Verfügung stellte.

12) In einem Artikel, "Sources of Śrīkumāra's Śilparatna" (A.B.O.R.I., Bd. XXXI, 1950, ersch. 1951) legt Hans Losch klar, daß Ś.R. eine Kompilation ist, deren Hauptquelle K.Ś. ist. Über die Datierung dieser Kompilation sind sich die Forscher einig. (Losch, ibid., p. 154; Coomaraswamy in seinem Aufsatz, "The Technique and Theory of Indian Painting", T.S.F.F.A., Bd. III, No. 2, Okt. 1934; und Kramrisch, H.T., Bd. I, pp. 229-30, Anm. 10 und auch p. 271, Anm. 68)

13) E.H.I., Bd. I, Teil 1, p. 56; D.H.I., p. 26; und H.T., Bd. I, p. 261, Anm. 54 und auch pp. 229-30, Anm. 10.

ist man sich unter den Gelehrten einig. Dieses Buch ist an zwei Orten in der Devanāgarī-Schrift gedruckt worden, in Madras und in Trivandrum. Doch am letztgenannten Ort wurde es unter einem anderen Titel, Vaikhānasāgama, publiziert. Wir zitieren daher das Werk stets in der Abkürzung V.A.K. und unterscheiden die beiden Ausgaben dann jeweils in V.A.K., Ausg. M. und V.A.K., Ausg. T.

3.) Der Kāśyapajñānakāṇḍa, auch Kāśyapasaṃhitā genannt, gehört ebenfalls zur Vaikhānasa-Sekte. Es kann aus bestimmten Gründen keiner vor dem 16. Jh. n. Chr.[14] liegenden Periode zugeschrieben werden.

4.) Das Samūrtārcanādhikaraṇa, auch Atrisaṃhitā genannt, ist ein weiteres der Vaikhānasa-Sekte zugehöriges Werk. Sein Entstehungsdatum dürfte entweder im 16. Jh. oder sogar im 17. Jh.[15] angesetzt werden.

---

14) Dies kann aus stilistischen Gründen angenommen werden. In religiösen Büchern, wie diesem, weist die Phrase: "bahunā kiṃ pralāpena" etc. (Kap. 10, p. 14) auf einen späteren Ursprung hin, obwohl solche Phrasen in wissenschaftlichen Werken, Kommentaren usw. schon lange vorher in Gebrauch waren. Beachte z.B. einen anderen Satz: "atassarvaprayatnenendireśasya mandiraṃ sundaraṃ kṛtvā" etc. (Kap. 20, p. 29). Diese Stilart hat sich in der Periode um das 16. Jh. entwickelt, wie man in den Werken solcher Sanskrit-Dichter wie Vedāntadeśika, Veṅkaṭādhvarī usw. feststellen kann.

15) Stilistisch weist auch dieses Werk die gleichen Tendenzen auf wie die vorhergehenden (z.B. Kap. 24, Vers 12, p. 102). An einer Stelle (Kap. 50, Vers 34, p. 273) führt es unter anderen Früchten, die der Gottheit in diesem oder jenem Zusammenhang darzubringen sind, auch Orangen an. Es wird allgemein angenommen, daß diese Frucht mit den Portugiesen nach Indien gekommen ist. Wenn das so war, so hat es sicherlich seiner Zeit bedurft, ehe eine Frucht fremdländischen Ursprungs in einer solchen Stellung akzeptiert werden konnte. Zudem ist - entsprechend dieser Schrift - die Statue der Satyabhama eines der beiden Bildwerke, die zu seiten

Ohne jeden Zweifel sind alle diese Bücher in Süd-Indien[16] entstanden, und sie gehören - wie erwähnt - entweder in den Bereich der Vaikhānasa- oder in den der Śaiva-Sekte. Aus der Benutzung der Bücher von zwei verschiedenen Sekten werden keine Schwierigkeiten entstehen, denn hier handelt es sich letztlich nur um einen Hinweis auf die literarische, nicht jedoch auf die künstlerische Tradition. Wir bedienen uns also keiner widersprechenden Beweismittel, wenn wir uns in der Absicht, die Technik zu erläutern, auf die Bücher zweier Sekten stützen.

In der Āgama-Literatur kann man hier und da einige Bemerkungen über den Hausgottesdienst und ebenso über die damit zusammenhängenden Plastiken finden, doch ist dies kein Hauptbestandteil derartigen Schrifttums. Es befaßt sich zumeist mit dem Gottesdienst in den Tempeln. Natürlich handelt es zuweilen auch von verschiedenen Bildwerken, die

---

der Haupt-Statue aufzustellen sind. Satyabhāmā, eine der acht Königinnen von Kṛṣṇa, nimmt erst in späteren Zeiten eine bedeutende Stellung ein. Aus diesen Gründen kann das Werk in keiner früheren Periode angesetzt werden.

16) Über die Ursprungsorte bestimmter religiöser Sekten und der zu den angegebenen Sekten gehörenden Werke ist die Diskussion noch im Gange. (Schradar, nach einem Zitat von J.N. Banerjea, in D.H.I., p. 26; Winternitz, H.I.L., Bd. I, pp. 588-90; Bagchi, S.T., pp. 15-16; und Kramrisch, H.T., Bd. II, Anhang, pp. 424-25, Anm. 15) Doch kann kein Zweifel daran bestehen, daß alle unsere Quellen-Bücher in Süd-Indien verfaßt worden sind. Falls dies nicht akzeptiert wird, können viele in diesen Werken dargelegte Dinge nicht einleuchtend geklärt werden. Tatsächlich stimmen die Forscher in dieser Frage überein. Gopinatha Rao (E.H.I., Bd. II, Teil 1, p. 6; und viele andere Bemerkungen weisen auf die gleichen Tatsachen, z.B. siehe Bd. I, Teil 1, pp. 55-57), J.N. Banerjea (D.H.I., pp. 26-31) und Kramrisch (H.T., Bd. I, pp. 229-30, Anm. 10; p. 233; p. 261, Anm. 54; pp.270-71, Anm. 67 und p. 290).

manchmal in Nischen, manchmal ohne[17] solche an den Außenwänden der Tempel gearbeitet und befestigt werden. Im allgemeinen jedoch sind nicht alle derartigen Plastiken für den Gottesdienst gedacht. Im Zusammenhang mit den Standbildern, die für die Verehrung innerhalb der Tempel vorgesehen sind, wenden die Āgama-Texte sehr viel Sorgfalt auf die Beschreibung des Materials für die Herstellung von Bildwerken, entsprechend den Zwecken, die diese im vielgestaltigen Gottesdienst erfüllen sollen. Wir brauchen aber nicht in solche Details einzudringen, es genügt festzustellen, daß der Ton unter den vier[18] Materialien, die für die Gestaltung der Hauptgottheit, Dhruvabera, als angemessen betrachtet werden, angeführt ist. Es sind dies: Bronze, Stein, Ton und Holz. Der Ton wurde sogar von einigen als der beste unter diesen Werkstoffen angesehen.[19] Hieraus wird deutlich, welch bedeutenden Platz der Ton in vergangenen Zeiten eingenommen hat. Nach und nach verlor er seine Bedeutung, und der Stein rückte an seine Stelle, wie es sich aus der sehr großen Seltenheit überkommener Tonplastiken in Hindu-Tempeln erweist. Ebenso wird dies aus einigen Hinweisen in den Texten deutlich, wo z.B. gesagt wird, daß es besser sei, eine Tonplastik durch ein steinernes Bildwerk zu ersetzen, wenn das in der Tonplastik befindliche Holzgerüst verdorben sei.[20] Obwohl diese neue Tendenz schon im 8. Jh. n. Chr., wenn nicht noch früher, aufkam, kann doch nicht angenommen werden, daß die Tonbildnerei überhaupt aufhörte. Sie wird tatsächlich noch bis heute ausge-

---

17) Dieser Gegenstand ist anzutreffen im Zusammenhang mit der sogenannten Vimānapratiṣṭhā oder der Methode zur Errichtung von Tempeltürmen, siehe z.B. V.A.K., Ausg. M., pp. 267-68; Ausg. T., p. 142.

18) V.A.K., Ausg. M., p. 69; Ausg. T., p. 35, und siehe auch Ausg. M., p. 488 (in Ausg. T. fehlt dieser Part) und S.A.A., p. 43.

19) S.A.A., pp. 71-72, und K.J.K., p. 58.

20) S.A.A., Kap. 75, Vers 13, p. 431.

übt, wie man besonders in Bengalen sehen kann. Vielleicht überliefern unsere Texte aus diesem Grunde die vollständige Technik der Tonbildnerei.

Entsprechend der Textüberlieferung gibt es zwei Arten von Tonbildwerken. Die eine davon ist die Pakva-mṛṇmaya-pratimā, das ist gebrannte Tonplastik, Terrakotta. Mit Ausnahme weniger Fälle sollen niemals Terrakottafiguren von Göttern hergestellt werden. Falls es doch geschieht, bringt es Verderben.[21] Daher finden wir, daß die Terrakotta im allgemeinen nicht nur unbeliebt, sondern auch streng verboten ist. Vielleicht liegt hierin der Grund dafür, daß man in den Texten die Terrakotta-Technik nicht eigentlich erläutert findet, was zumindest in den hier benutzten der Fall ist.

Die zweite Art von Tonbildwerk ist die Apakva-mṛṇmaya-pratimā, die ungebrannte Tonplastik. (Es mag irreführen, wenn das als "sun-dried clay figure" übersetzt wird.) Offensichtlich ist dies die Art, die die Quellentexte meinen, wenn sie die Errichtung einer mṛṇmayā Pratimā (Tonplastik) für die Verehrung im Allerheiligsten des Tempels beschreiben. Soviel wie die Herstellungstechnik ungebrannter Ton-

---

21) ibid., p. 82 und s.a. Kap. 67, Vers 55, p. 378. Nach dieser Quelle dürfen allein die Plastiken von drei Göttern, nämlich Jyeṣṭhā, Gaṇeśa und Śāstā, gebrannt werden, d.h. in diesen Fällen sind Terrakottafiguren als Alternativ-Möglichkeit zulässig. Dies ist so, weil diese Gottheiten zu verschiedenen Zeiten wahrscheinlich als nicht sehr wohlwollend angesehen wurden. Im Blick auf eine andere Beschreibung, nach der die Bildwerke von Piśāca-s (Geistern) stets gebrannt werden mußten, scheint dies jedenfalls sehr wahrscheinlich zu sein. Gopinatha Rao, der viele Haupt-Śaivāgamas benutzt hat, stellt einmal fest (E.H.I., Bd. II, Teil 1, p.76): "The baked clay liṅga is used for ābhicārika purposes, that is, for incantations such as those made to bring about the destruction of an enemy." Hieraus wird deutlich, daß alle Werke der Āgama-Literatur in die gleiche Richtung weisen. Ein ähnliches Verbot findet sich auch in V.A.K., Ausg. M., p. 399; Ausg. T., p. 274.

bildwerke umfaßt, diese Texte beschreiben es sehr ausführlich. Theoretisch trifft es zu, daß ungebrannte Tonplastiken in mehr als einer Technik hergestellt werden können, doch in den Texten ist nur von einer die Rede, und die beabsichtigen wir zu erklären.[22] Was hier gesagt worden ist, genügt, um zu zeigen, daß die Terrakotta-Plastik nicht in den Gesichtskreis unserer Auseinandersetzung fällt, und wenn wir den Begriff Tonbildnerei benutzen, so brauchen wir ihn nicht in seinem jede Art der Bildnerei in Ton umfassenden Gehalt, sondern nur in einem beschränkten Sinne. Die Ausmaße dieser Beschränkung werden im ersten Kapitel dieser Arbeit deutlich. Dort ist ein allgemeines Bild der Technik entworfen.

---

22) Ś.R. (p. 83) jedenfalls nennt diese Art von Tonplastik Lepyabimba. Angesichts der Tatsache, daß dieses Wort in seiner Hauptquelle, dem K.Ś., nicht vorkommt, ist es schwer zu entscheiden, ob der Autor diesen Ausdruck von irgendwoher übernommen hat, oder ob er ihn unter Berücksichtigung der etymologischen Bedeutung des Wortes: lepya (= das, was in Schichten hergestellt wird) verwandt hat, da sich nach der Technik, mit der sich sein Buch befaßt, eine Statue in Schichten aufbaut. Obgleich das Wort: lepya in keinem der anderen hier benutzten Werke zu finden ist, ist es doch anderswo anzutreffen. Es wurde von verschiedenen Gelehrten unterschiedlich erklärt: /Coomaraswamy, T.N.A., p. 113; Binay Kumar Sarkar, S.N.S. (Eng.), pp. 167-68; J.N. Banerjea, D.H.I., pp. 208-9 und 222; und Nihar Ranjan Ray, A.I.U., p. 528/. Wir selbst zogen vor, es im Sinne von in Schichten gearbeiteter Tonplastik zu benutzen (Indologen-Tagung 1959, hersgg. von Ernst Waldschmidt, Göttingen, p. 218). Dies wird nicht völlig falsch sein, da die etymologische Bedeutung des Wortes eine derartige Verwendung unterstützt. Trotzdem scheint es besser zu sein, eine gründliche und gesonderte Untersuchung der Geschichte dieses Wortes vor seiner Verwendung im Sinne einer in bestimmter Technik verfertigten Tonplastik vorzunehmen, da es allem Anschein nach eine komplizierte Geschichte hat.

Da alle unsere Quellen-Bücher der religiösen Literatur angehören, kann man erwarten, daß auch unser Gegenstand, obgleich er grundlegend technischer Natur ist, im Lichte religiöser Gebräuche behandelt wird. Dies trifft zu. Auf jeder Stufe im Herstellungsprozeß einer Tonplastik beschreiben die Texte bestimmte Riten mit zugehörigen Mantra-s, d.h. Gesängen oder Hymnen. Doch es forderte zuviel Erklärungen und störte den kontinuierlichen Fortgang, wenn wir uns in solche Einzelheiten vertieften. Außerdem gilt unser Interesse gegenwärtig allein der Technik, so daß wir uns nur auf technische Fragen beschränkt haben.

Kapitel I

ALLGEMEINE ÜBERSICHT ÜBER DEN SIEBENTEILIGEN AUFBAU EINER TONPLASTIK

Sachwörterverzeichnis

1. Asthi, Knochen
2. Medas, Fett
3. Sirā, Arterien, Venen und Ähnliches
4. Māṃsa, Fleisch oder Muskeln
5. Śoṇita, Blut
6. Tvak, Haut
7. Jīva, Leben
8. Śūla, Einzelteil des Befestigungsgerüstes (im Innern einer Plastik)
9. Aṣṭabandha, eine Leimart, die aus hauptsächlich pflanzlichen Substanzen nach einem bestimmten Kochvorgang zubereitet wird
10. Rajju, Seil oder Schnur
11. Mṛt, Ton (Lehm)
12. Śarkarā-kalka, Kalksteinpaste
13. Paṭa, Tuch
14. Varṇa, Farbe

a) Metaphorische Auslegung der sieben Materialien der Tonplastik als sieben Elemente des menschlichen Körpers

Es ist der Mühe wert, zu Beginn das Verhältnis der frühen indischen Künstler zu den verschiedenen Materialien, die bei der Herstellung einer Tonplastik verwendet wurden, zu kennzeichnen, da eine solche Kenntnis ein besseres Verständnis ermöglicht. In Ausdrücken[1] wie den folgenden läßt sich

1) Diese Ausdrücke finden sich in allen Texten über die Abschnitte verstreut, die unseren Gegenstand behandeln. Doch sind sie alle zusammen an einem Ort zu finden: im V.A.K., Ausg. M., p. 82; Ausg. T., p. 42.

jenes Verhältnis einfach erfassen. Von einer Tonplastik wird gesagt, daß sie Saptasaṃskāra-s hat, d.h., daß sie fertiggestellt werden kann unter Verwendung von sieben verschiedenen Materialien. Diese sind: (I) Śūla, (II) Aṣṭabandha, (III) Rajju, (IV) Mṛt, (V) Śarkarākalka, (VI) Paṭa und (VII) Varṇa. In diesem Zusammenhang wird ebenso vom menschlichen Körper angenommen, er enthalte sieben Elemente. Diese sind: (I) Asthi, (II) Medas, (III) Sirā, (IV) Māṃsa, (V) Śoṇita, (VI) Tvak und (VII) Jīva. Die sieben zur Herstellung der Tonplastik verwendeten Materialien sind metaphorisch als dasselbe wie die Elemente des menschlichen Körpers erklärt. Um dies schematisch darzustellen: Śūla-s sind Asthi-s, Aṣṭabandha ist Medas, Rajju-s sind Sirā-s, Mṛt ist Māṃsa, Śarkarākalka ist Śoṇita, Paṭa ist Tvak und Varṇa ist Jīva.

Es mag nun die Frage auftauchen, ob jene Künstler bei der Bestimmung der Materialien einer Tonplastik tatsächlich von den Elementen des lebenden Körpers ausgegangen sind? Um diese Frage zu beantworten, ist eine Analyse dieser Elemente erforderlich.

Śūla ist gleich Asthi ein stabiles Material, auf dem sich der Körper sicher aufbaut. Somit sind beide vergleichbar als die erste Aufbaustufe des jeweiligen Objektes. Und ebenso deutlich gleichen sie sich in funktioneller Hinsicht. Medas liegt bekanntlich zwischen Haut und Gewebe, nicht jedoch, wie es hier angegeben ist, direkt auf den Knochen. Der Vergleich von Aṣṭabandha mit Medas scheint in dem beiden gemeinsamen glitschig-klebrigen Zustand seine Grundlage zu haben. Trotz dieser Tatsache ist es klar, daß Medas und Aṣṭabhanda nicht die gleiche Stufe repräsentieren. Ebensowenig ist dies bei den Sirā-s der Fall, da sie nicht immer, entsprechend der ganz unter Mṛt liegenden Rajju, in Māṃsa eingebettet sind. Hier veranlaßte wohl auch der jeweils netzartige Zustand den Künstler, beide als der gleichen Kategorie zugehörig zu betrachten. Mṛt ähnelt Māṃsa darin, daß es die hauptsächliche Masse des Körpers ausmacht. Einzig Śarkarākalka scheint keine großen Gemeinsamkeiten mit Śoṇita aufzuweisen, weder in der Aufbaustufe,

noch in der Funktion. Paṭa ist Tvak sowohl in der Form wie als Oberfläche vergleichbar.

Schließlich spielt die Farbe eine große Rolle in der Kunst, besonders dann, wenn sie ein Teil der ursprünglichen Konzeption einer Plastik ist. So sollte die Tatsache, daß eine ausdrucksvolle Statue auch ohne Farbe vollendet sein kann, nicht deren Bedeutung verringern. Wenn die Farbe jedoch ein Teil der eigentlichen Konzeption ist, wird niemand sie oder ihre Rolle als die eines bedeutenden Elementes ignorieren können. In der in Frage stehenden Herstellungstechnik von Plastiken hat die Farbe eine wesentliche Rolle zu spielen. Sie repräsentiert die letzte Aufbaustufe einer Statue und ihre Vollendung, d.h., sie macht diese gewissermaßen wirksam, so wie das Leben dem Körper zu seiner Wirksamkeit verhilft. Allein in diesem Bereich, nämlich in der Welt der Kunst, wie der Künstler sie begreift, ist Farbe wirklich Leben. So spielt die Farbe im Falle der Tonplastik eine Rolle, die in etwa der ähnlich ist, die das Leben im organischen Körper spielt. Trotzdem bleibt das Leben weder auf die Haut beschränkt, noch besteht es als eine Qualität von dieser. Farbe und Leben mögen in der Tonplastik bzw. im Bereich des menschlichen Körpers eine ungefähr ähnliche Rolle spielen, aber eine ähnliche Aufbaustufe repräsentieren sie nicht.

Diese Auseinandersetzung wollte zeigen, daß die Elemente des menschlichen Körpers nicht die Basis für die Bestimmung der Materialien der Tonplastik abgeben. Vielmehr sind jene zunächst auf rein praktischer Ebene gesucht worden, und dann erst sind die Elemente des menschlichen Körpers auf Grund bestimmter Eigenschaften in Vergleich gezogen worden.

Diese metaphorische Umsetzung ist jedoch kein bloßer Akt poetischer Verklärung, sondern ein Ergebnis ernsthaften Glaubens, wie es jenseits allen Zweifels bezeugt ist durch die Mantra-s. Das sind Hymnen, die während des langen Prozesses der Riten, die mit der Herstellung einer Tonplastik verbunden sind, vorgetragen werden. Daher findet sich hinter dieser metaphorischen Umsetzung keine Wahrheit, wenn

das Ganze von dem Blickpunkt rein objektiver Physiologie betrachtet wird. Dies allein ist kein Aspekt, der für jede Sphäre des Lebens maßgebend ist. Es gibt auch andere Gesichtspunkte. Diese metaphorische Umsetzung bewahrheitet sich bestimmt in der psychischen Welt des Künstlers. Das ist nicht nur so, weil diese besondere Technik mit der Religion oder mit Ritualen verbunden ist. Religiöse Zusammenhänge sind bloß zufällig, und einen künstlerischen Wirkungsbereich kann es auch ohne solche Verbindungen geben. In der Tat gibt es immer - unabhängig von der Religion - künstlerische Wirksamkeit. In Indien mag sie sich, vielleicht die längste Zeit, mit der Religion zusammen geäußert haben. Wegen dieser Zusammenhänge mit der Religion sind die meisten unter uns wohl nicht in der Lage, sich eine unabhängige Existenz künstlerischer Aktivität vorzustellen. Doch der Umfang unserer Einsichten kann das Wesen des Künstlers nicht ändern. So wird solch eine metaphorische Umsetzung, wie diese, sei sie nun mit religiösen Funktionen oder mit weltlichen Angelegenheiten verknüpft, stets dann eine eigenständige Rolle spielen, wenn die Künstler wirklich an sie glauben. Solch ein Glaube oder besser solche Bhāvanā, Kontemplation, wird im Bereich künstlerischer Wirksamkeit sicherlich wünschbare Ergebnisse hervorbringen. Dabei ist es unwesentlich, ob das Kunstwerk religiösen oder weltlichen Zwecken dient. Sobald wir uns das Wesen dieser metaphorischen Umsetzung vergegenwärtigt haben, können wir deren Bedeutung nicht mehr ignorieren. So offenbart sich uns in dieser Umsetzung das Verhältnis der alten Künstler zu dem Material, das sie zur Herstellung einer Tonplastik verwandten.

b) Die Reihenfolge in der Anwendung der sieben Materialien, wie sie in der metaphorischen Auslegung angegeben ist

Die metaphorische Umsetzung gibt selbst einen Hinweis auf die Reihenfolge, in der die verschiedenen Materialien zu verwenden sind. Wir rekapitulieren: Śūla, Aṣṭabandha, Rajju, Mṛt, Śarkarākalka, Paṭa und endlich Varṇa. Die sukzessive Anwendung dieser Stoffe wird zu der gleichen An-

zahl (d.h. sieben) von Aufbaustufen im Herstellungsvorgang einer Tonplastik führen. Innerhalb des Verarbeitungsprozesses dieser sieben Materialien mag es wiederum verschiedene Stadien geben. Wenn dem so ist, so mögen in dem gesamten Aufbau einer Plastik mehr als sieben Stufen enthalten sein. Aber all die kleineren Abstufungen sind nicht berücksichtigt, im Gegenteil, nur die hauptsächlichen werden auf der Grundlage der verschiedenen Materialien erörtert. Dies erweist sich aus dem Gebrauch des Wortes: Saṃskāra, das sich nicht nur auf die Herrichtung des Materials sondern auch auf dessen Anwendung bezieht.

c) Die doppelte Natur aller sieben Materialien

Aus oben Gesagtem geht deutlich hervor, daß jeder Saṃskāra zwei Gesichtspunkte umfaßt - einmal den des Herrichtungsvorgangs eines Materials und zum anderen den der Methode, nach der dieses angebracht oder verwandt wird. Nehmen wir zum Beispiel den Ton. Er soll zunächst in einem Aufbereitungsprozeß hergerichtet werden und dann in angegebener Weise angebracht oder verbraucht werden. Unsere Quellentexte bringen die sieben Materialien in der obengenannten Reihenfolge und erläutern sie (mit Ausnahme von ein oder zwei Fällen) jeweils unter beiden Aspekten am gleichen Ort. Wir halten es jedoch für besser, nach einer anderen Methode vorzugehen. Zuerst werden wir die Herrichtung des Materials in der gleichen Reihenfolge behandeln, mit einer Ausnahme, nämlich der der Anfertigung der Śūla-s, die wir, statt an originaler Stelle, gleich zu Beginn, erst am Schluß erörtern werden. Darauf werden wir, ohne die originale Anordnung zu verlassen, die Methode erklären, nach der alle sieben Materialien verwendet werden sollen. Jetzt m ü s s e n wir uns dann also der Zubereitung des Aṣṭabandha zuwenden.

Kapitel II

DER ZUBEREITUNGSPROZESS VON AṢṬABANDHA

a) Erklärung des Wortes: Aṣṭabandha

Das Kompositum Aṣṭabandha kann letztlich nichts anderes als eine Leimart bezeichnen. Es ist jedoch interessant zu erfahren, wie es zu dieser Bedeutung kommt. Der zweite Teil dieses zusammengesetzten Wortes, also Bandha, gibt in diesem Fall nicht eine der üblichen Bedeutungen, wie Bindung, Band usw. wieder, denn er ist hier ausdrücklich in einem sonst nicht sehr bekannten[1] technischen Sinn verwandt. Als Terminus technicus kennzeichnet es eine Substanz, die bindet. Folglich meint es exakt das, was im Englischen "medium" oder "binding medium" genannt wird. Somit bedeutet das Kompositum Aṣṭabandha: Das Bindemittel, das zubereitet wird aus acht, nämlich acht verschiedenen Stoffen. Anders ausgedrückt, ein aus acht Grundstoffen hergestellter Leim.[2]

---

1) Auch uns war nicht bewußt, daß es auch eine technische Bedeutung hatte. Deswegen haben wir es anderswo ("Indologen-Tagung 1959", hrsgg. von Ernst Waldschmidt, Vandenhoek & Ruprecht, Göttingen 1960, p. 219) übersetzt in "tie with eight" [Das Kleben mit acht (Materialien)]. So müssen wir nun, nachdem wir das Manuskript des K.Ś. bekommen haben, diese Übersetzung korrigieren.

Obgleich das Wort: Aṣṭabandha in vielen der Bücher gebraucht wird, ist es doch in keinem etymologisch erklärt; auch im K.Ś. nicht. Doch aus einem Kapitel des K.Ś. (wie wir in einem der folgenden Kapitel noch ausführen werden) geht klar hervor, daß das Wort: Bandha in Künstlerkreisen des alten Indiens als Terminus technicus geläufig war.

2) Es ist nicht aṣṭānāṃ bandhaḥ, sondern aṣṭabhiḥ kṛto bandhaḥ. An einer Stelle im K.Ś. heißt es: "sarveṣāṃ bandhanaṃ cāṣṭabandhamityabhidhīyate" (p. 197), aber in dieser Form ergibt dies keinen logischen Sinn, so daß es

b) Arten von Aṣṭabandha

Aus den Texten erfahren wir, daß es zwei Arten von Aṣṭabandha gibt. Von der einen wird gesagt, daß sie für die dauerhafte Befestigung der Plastiken an ihren eigentlichen Aufstellungsorten vorgesehen ist. Die andere ist dann - wie man nur folgern kann - bestimmt, auf das Holz aufgetragen zu werden.[3] Letztere dürfen wir vielleicht als eine Art Firnis ansehen, und eben diese interessiert uns jetzt. Daher wollen wir diese Sonderart hier erläutern.

c) Die zu seiner Zubereitung verwandten Stoffe

Die folgenden sind die acht Stoffe, aus denen es zubereitet wird:

1) Śrīveṣṭaka, das Harz des Penus Longifolia,
2) Kunduruṣka, das Harz der Pflanze Olibanum (?),
3) Guggula oder Guggulu, Ausschwitzung des Amyris Agallochum,
4) Guḍa, Melasse, die durch Aufkochen gehärtet ist,
5) Sarjarasa, Terpentin[4],
6) Gairika, Rote Kreide oder Roter Ocker,
7) Ghṛta, Fett oder gereinigte Butter und schließlich
8) Taila, aus Sesam-Samen extrahiertes Öl.

Von diesen acht Stoffen sollen die folgenden sechs in den Mengen benutzt werden, die hier dem jeweils entsprechenden Namen gegenüber angegeben sind.

---

scheint, als seien hier einige Sätze verlorengegangen. Zur Erklärung dieses Sachverhaltes siehe ibid., p. 250.

3) Die erste Art ist im K.Ś. nicht angeführt, während im S.A.A. (p. 62) allein die erste behandelt ist. Beide Arten finden sich nur im V.A.K., Ausg. M., pp. 77 und 85; Ausg. T., pp. 39 und 44. In letztgenannter Ausgabe fehlt jedoch die gesamte Partie, bis auf den letzten Satz (siehe p. 44).

4) T.R. Gairola übersetzt das Wort: Sarja in dieser Weise (siehe A.I., No. 6, Jan. 1950, Technical Section). Im S.E.D. ist es als Harz der Vatika Robusta erklärt.

1) Śrīveṣṭaka, ... 4 Teile
2) Kunduruṣka, ... 3 "
3) Guggula, ... 5 "
4) Guḍa, ... 1 Teil
5) Sarjarasa, ... 8 Teile
6) Gairika, ... 3 "

Die Gesamtzahl der Teile[5] (Aṃśa) ist dann 24

d) Der Prozeß der Zubereitung

Diese sechs Stoffe soll man in dem genau angegebenen Mengenverhältnis mischen und pulverisieren. Vielleicht dürfen wir uns die Freiheit nehmen zu bemerken, daß man die Stoffe jeweils gesondert pulverisieren kann, um sie dann erst in den spezifizierten Mengen zu vermischen. Zu dieser Pulvermischung muß man Fett oder gereinigte Butter (Ghṛta) und das Sesamöl (Taila) geben und das Ganze dann in einem irdenen Gefäß über mäßigem Feuer (Mandāgni) kochen, bis es klebrig (kṣaudramivāyāti) wird. In bezug auf Fett und Sesamöl sind hier keine Mengen angegeben. Doch geht aus der Vorschrift, daß die Masse gekocht werden soll, bis sie klebrig wird, selbstverständlich hervor, daß eine gute Portion Fett und Sesamöl benötigt wird.

---

5) V.A.K. drückt es wörtlich aus als "caturviṃśatibhāgaṃ kṛtvā" (Ausg. M., p. 85), was besagt, daß die Gesamtmenge der sechs Stoffe vierundzwanzig Teile ausmachen soll. Die in diesem Text gegebene Darstellung scheint mit der des K.Ś. identisch zu sein.

Kapitel III

DER PROZESS DER SEILHERSTELLUNG

Im Zusammenhang mit der Herrichtung von Rajju-s oder Seilen gibt es drei Einzelheiten hervorzuheben: das Material, aus dem sie angefertigt werden, ihre Stärke und endlich ihre Auswahl. Mit diesen verhält es sich folgendermaßen.

a) Das Material, das zur Anfertigung von Seilen benutzt wird

Die Schalen von ausgereiften Kokosnüssen soll man einige Zeit in Wasser legen und dann aus jenen aufgeweichten Schalen die Fasern (Sāra) herausnehmen und sie sorgfältig von allen anhaftenden Abfallstoffen säubern. Solche echten und sauberen Fasern sind das Material, aus dem alle erforderlichen Seile anzufertigen sind.[1]

b) Beschaffenheit und Stärke der Seile

Bevor wir uns den Einzelheiten, die sich auf Beschaffenheit und Anzahl der erforderlichen Seile beziehen, zuwenden, sollten wir daran erinnern, daß die innerhalb einer Tonplastik verwandten Seile als die Sirā-s des lebenden Körpers angesehen werden, da eine derartige Anschauung einigen Einfluß auf die Sache ausübt. Das Wort: Sirā ist in diesem Zusammenhang weder in seiner ursprünglichen Bedeutung von Arterien, noch in dem irrigen Sinne von Adern[2]

---

1) K.Ś., Kap. 82, Vers 23, p. 251. Sowohl die im Druck zugänglichen Lesarten, wie auch die im Manuskript sind zu sehr verfälscht. Doch sind korrekte Lesarten erreichbar im Ś.R., p. 88.

2) Gaṇanātha Sen, der die menschliche Anatomie auf Grund der indischen medizinischen Lehre, nämlich Āyurveda, be-

(Dhamanī) gebraucht. Dies erweist sich aus der häufigen Verwendung des Wortes Nāḍī an Stelle von Sirā, um dasselbe auszudrücken. Dies zeigt, daß selbst dann, wenn das Wort Sirā gebraucht wird, die Nāḍī gemeint ist. Was Nāḍī hier bedeutet, umfaßt Arterien und Adern wie auch alles, was in der Form einer Faser, einem Faden oder Draht ähnlich ist.[3] Daher ist es schwierig, das Wort: Nāḍī zu übersetzen. Die Identifikation der Seile mit den Nāḍī-s scheint die frühen Künstler dahin geführt zu haben, daß sie die Anzahl der Haupt-Seile nach der Anzahl der Nāḍī-s festsetzten. Weiterhin wurden diese ebenfalls dadurch veranlaßt, die Haupt-

---

handelt, entscheidet in diesem Sinne (siehe die Einleitung zu seinem P.S.)

3) Dieses Wort wird auch im Āyurveda gebraucht, doch meist in der Bedeutung von Puls. Das ist hier nicht gemeint, wie sich aus der gesamten Behandlung des Gegenstandes erweist. Hier ist es eindeutig verwandt worden in Übereinstimmung mit der Lehre von der Physiologie, wie sie in einigen philosophischen Schulen Indiens entwickelt wurde. Diese Physiologie mit der modernen Wissenschaft in all ihren Aspekten zu vergleichen, würde wahrscheinlich nicht sehr fruchtbar sein. Wann sie entstanden ist, wer sie entwickelt hat,und ähnliche Fragen können heute noch nicht beantwortet werden. Diese Art der Spekulation ist nicht nur von Hindus, sondern auch von späteren Buddhisten betrieben worden, und die Lehre hat sich auch über viele Länder Asiens ausgebreitet. Die Āgama-Literatur ist eine der Quellen, aus denen man diese Art der Physiologie studieren kann. Es wird wahrscheinlich nicht falsch sein, wenn wir sagen, daß sie in der Śākta-Āgama-Literatur in größerem Umfang behandelt worden ist. Im Volk ist sie jedoch zumeist aus dem bekannt, was als Haṭhayoga bezeichnet ist. Das Thema der Nāḍī-s, wie es in dieser Art von Physiologie beschrieben ist, berührend, versucht Gananatha Sen (siehe ibid.), einige der Nāḍī-s mit aus der Anatomie bekannten Organen zu identifizieren, z.B. die Suṣumnā mit dem Nervenstrang in der Wirbelsäule usw. Aus all diesen Gründen wird sich unsere

Seile nach den Haupt-Nāḍī-s zu benennen. Auf die kleineren Seile jedoch dehnten jene Künstler den Vorgang nicht aus, weil vom menschlichen Körper angenommen wird, daß er Tausende kleinerer Nāḍī-s enthalte, und weil es unmöglich ist, derart viele Seile in einer Tonplastik anzubringen. Doch die Texte berichten alle diese Dinge, denen wir uns jetzt zuwenden.

Alles in allem sind im menschlichen Körper zweiundsiebzigtausend Nāḍī-s vorhanden[4], aber nur achtundzwanzig davon sind Haupt-Nāḍī-s[5] und von eben diesen achtundzwanzig sind wiederum drei höchst bedeutend.[6] Um diese achtundzwanzig Haupt-Nāḍī-s darzustellen, muß man die Seile an ihren zugehörigen Stellen auf dem Befestigungsgerüst festbinden.

Die wichtigsten drei Nāḍī-s oder Rajju-s (Seile) sind: Suṣumnā, Piṅgalā und Iḍā. Jedes dieser Seile soll aus drei Strängen (Trivartikā) gedreht werden, und der Umfang eines jeden soll zwei Aṅgula-s messen, d.h. der Durchmesser beträgt ungefähr fünf Yava-s.[7] Selbstverständlich sind Aṅgula,

---

oben gegebene Erklärung der Nāḍī als korrekt erweisen.

4) Die Lesart: "catussaptatisahasrāṇi", wie sie sich in der Druckausgabe des K.Ś. (Kap. 82, Vers 22, p. 251) findet, ist inkorrekt. Es sollte heißen: dvisaptati, wie aus dem M.S. zu entnehmen ist. Im Ś.R. (Kap. 18, Vers 33, p. 90) ist die Anordnung des Wortes in saptatidvi geändert, was ebenso fehlerhaft ist.

5) In der gedruckten Ausgabe des K.Ś. (Kap. 82, Vers 20, p. 251) finden wir die Lesart: nāḍīnāmaṣṭaviṃśatiḥ, im MS. dagegen finden wir dies als: mukhyanāḍyaṣṭaviṃśatiḥ. Im Ś.R. (p. 90) fehlt es überhaupt.

6) In der gedruckten Ausgabe des K.Ś. ist die Lesart falsch, während das MS. und das Ś.R. (Kap. 18, Vers 15, p. 88) eine richtige enthalten.

7) K.Ś., Vers 8, p. 250 und Ś.R., Vers 15, p. 88. Soweit es den Gegenstand der menschlichen Anatomie betrifft, ist in den Śilpa-Texten der Durchmesser allgemein als ein Drittel des Umfangs aufgefaßt. Wir haben es hier so gehandhabt.

Yava und andere Maße als nur relativ aufzufassen, andernfalls nämlich werden besonders dann, wenn kleinere Figuren herzustellen sind, Schwierigkeiten auftauchen. (Das relative System der Maße wird, soweit es für das gegenwärtige Anliegen gebraucht wird, in Kapitel VII erklärt werden.)

Diese drei Seile, die vom Anfang des Geschlechtsorgans ausgehend, getrennt aufwärts laufen[8] (meist alle entlang der Front des Holzstückes im Befestigungsgerüst, das die Wirbelsäule darstellt), treffen im Mittelpunkt der Augenbrauen wieder zusammen. Aus dem einzigen Seil, das aus der Vereinigung der drei entstanden ist, entspringen sieben Seile, die folgende Namen haben: Gāndhārī, Hastijihvā, Pūṣā, Yaśasvinī, Alambuṣā, Kuhū und Śaṅkhinī. Jedes der ersten vier mißt drei Yava-s in der Stärke bzw. im Durchmesser, während von den drei restlichen jedes einen Durchmesser von vier Yava-s hat. Alle diese sieben Seile sollen nur aus zwei Strängen (Varti) gedreht werden, und diese Stränge sollen von links nach rechts oder im Uhrzeigersinn (dakṣiṇāvartitāḥ) umeinander gewunden werden.

Aus den unteren Enden der wichtigsten drei Seile, Iḍā, Piṅgalā und Suṣumnā, entspringen achtzehn kleinere, nämlich aus jedem Ende sechs.[9]

Die Seile, die in das rechte Bein laufen und aus der Piṅgalā[10] hervorkommen, sind folgende: Vimalā, Ghoṣiṇī[11],

---

8) In der gedruckten Ausgabe des K.Ś. fehlt eine diese Dinge betreffende Passage. Im Ś.R. finden wir die Angabe: "tadadhovigrahāstviṣṭavaṃśadaṇḍapurāśritāḥ" (Vers 16, p. 88). Im MS. jedoch findet sich eine etwas verschiedene Lesart: "tadadho vivṛtāstviṣṭadvyaṃśadaṇḍe purāśritāḥ". Vielleicht wird die richtige Form hiervon etwa so aussehen: tadadho vivṛtāstvetā vaṃśadaṇḍe purāśritāḥ.

9) K.Ś., Vers 9, p. 250; Ś.R., Vers 23, p. 89.

10) K.Ś., Vers 13, p. 250. Aber im Ś.R., p. 89, fehlt diese Angabe.

11) Im MS. lautet es: Soṣiṇī.

Pṛthvī, Mahasī[12], Tejasī und Vāyavī[13].

Folgende sechs Seile nehmen ihren Ursprung in der Iḍā[14] und laufen in das linke Bein: Śabdaspṛśāṅgī, Pūrṇā, Susiṃhī, Vāridhāriṇī,[15] Vāhinī und Tāmasī. Jedes dieser zwölf Seile mißt drei Yava-s im Durchmesser (Ghana) und soll aus drei Strängen gedreht werden.[16]

Die übrigen sechs Seile, nämlich Gaganī, Mardinī[17], Rodinī[18], Rasavādī[19], Mṛdaṅgī und Saṅginī,[20] gehen aus dem

12) Die Lesart: vāhinī in Vers 23 (p. 89) des Ś.R. ist unrichtig, denn es handelt sich um eine Wiederholung, siehe Vers 25.

13) Vāyasī in Ś.R., Vers 24, p. 89.

14) K.Ś., Vers 14, p. 250. Auch diese Angabe fehlt im Ś.R., p. 89.

15) K.Ś., Vers 11, p. 250. Im MS. fehlt die Passage (Aufzählung der Seile im linken Bein). Ś.R. liest sich: Saṃhārī Savāhinī (Vers 25, p. 89) an Stelle von susiṃhī vāridhāriṇī.

16) Diese Angabe fehlt im Ś.R., p. 89. K.Ś. liest sich hier: "pratyekaṃ triyavavyāsā tritrivartir dvivartikā" (Vers 12, p. 250). Im MS. fehlt die Stelle ebenfalls. Was es besagen will, ist dies: Jedes der zu den Beinen gehörenden Seile hat drei Stränge, wohingegen jene, die zu den Armen gehören, nur je zwei Stränge haben. Da aber eine derartige Bedeutung in den zugänglichen Lesarten nicht gegeben ist, sollte es verbessert werden in: tridvivartistrivartikā.

17) K.Ś., Vers 10, p. 250; doch in Vers 16, p. 251 ist es als Mardanī gelesen. Im MS. liest sich an beiden Stellen: Mardanī. Dagegen liest sich im Ś.R. an einer Stelle (Vers 24): Madanī und an einer anderen (Vers 29): Madinī - siehe p. 89.

18) Dies ist die im MS. und im Ś.R. (Vers 24 und 29, p.89) verfügbare Lesart. Doch an entsprechender Stelle in der Druckausgabe des K.Ś. findet sich: Ghoṣiṇī (Vers 10, p. 250). Dies ist eine Wiederholung. Anderswo lautet es: Rohiṇī (Vers 16, p. 251).

Seil, Suṣumnā, hervor. Jedes von ihnen hat einen Durchmesser (Vyāsa) von drei Yava-s und besteht nur aus zwei Strängen. Die ersten drei führen entlang des Holzschaftes im Befestigungsgerüst, der die Wirbelsäule darstellt, weiter bis in den Bereich des Deltamuskels am rechten Arm. Die anderen drei verlaufen in gleicher Weise auf der linken Seite. Der jeweils einer Seite zugehörige Satz von drei Seilen wird in dem Bereich des Deltamuskels der entsprechenden Seiten wieder in einem Seil zusammengefaßt. Aus jedem dieser einzelnen Seile entspringen nun wieder acht andere, d.h. also, sechzehn insgesamt. Weder die Stärke, noch die Anzahl der Stränge dieser sechzehn Seile sind angegeben, so daß man sie entsprechend der günstigsten Verwendbarkeit anfertigen muß.

c) Anzahl der Seile

Es gibt achtundzwanzig Hauptseile, die nach den Nāḍī-s, die sie darstellen, benannt sind. Weiterhin gibt es sechzehn Seile von mittlerer Stärke[21], die keine Namen haben. Außer diesen bisher genannten vierundvierzig Haupt- und Mittelseilen werden noch eine Anzahl von kleineren Schnüren benötigt, um diese vierundvierzig Seile kreuz und quer am Befestigungs-

---

19) Dies ist die Lesart, die im MS. und im Ś.R. (Vers 24 und 29, p. 89) verfügbar ist. Auch in der Druckausgabe des K.Ś. findet sich an einer Stelle dasselbe (Vers 17, p. 251), an anderer lautet es: Rasavartī (Vers 10, p. 250).

20) Dies ist die im MS. greifbare Lesart. Aber in der Druckausgabe des K.Ś. findet sich: stiṃsinī (Vers 10, p. 250), was offensichtlich falsch ist. Ś.R. lautet (Vers 24, p. 89): sraṃsinī.

21) Einige Angaben, die diesen Gegenstand betreffen, fehlen im Ś.R. (Verse 32-33, p. 90). Aus diesem Grund entsteht aus dem Textzusammenhang der Eindruck, als sollten alle vierundvierzig Seile als Hauptseile angesehen werden.
Alle Angaben sind jedoch in der Druckausgabe des K.Ś. (Verse 20-22, p. 251) wie auch im MS. zu finden, ob-

gerüst anzubinden. Jede solcher Schnüre mißt im Umfang (Pariṇāha) sechs Yava-s, demnach beträgt der Durchmesser (Ghana) zwei Yava-s. Über die Stränge in diesen Schnüren schweigt der Text. Dies ist alles, was über die Anfertigung der Seile zu sagen wäre.

---

gleich es zwischen ihnen in bezug auf einige Lesarten einen Unterschied gibt. Hier zitieren wir aus dem MS.:

"evaṃ hi pratimānāṃ tu mukhyanāḍyaṣṭaviṃśatiḥ //
pradhānanāḍayastevaṃ kalpayetkalpavittamaḥ /
teṣāṃ bhinnāstathā vipra catuṣṣaṣṭiśca nāḍayaḥ //
tasmādanekadhā nāḍī sarvāṅgantu samāvṛtāḥ /
dvisaptatisahasrāṇi nāḍayaḥ parikīrtitāḥ //

In dieser Passage gibt es viele grammatisch unrichtige Lesarten, doch brauchen wir jetzt nicht in diese Einzelheiten einzudringen, denn sie können einfach korrigiert werden. Der Hauptunterschied zwischen dem gedruckten Text und dem MS. besteht darin, daß die gedruckte Version aṣṭāṣṭau nāḍayassmṛtāḥ lautet, während im MS. catuṣṣaṣṭiśca nāḍayaḥ zu lesen ist. Offensichtlich ist catuṣṣaṣṭi falsch. Wenn überhaupt die originale Lesart eine Gesamtzahl angibt, so muß es heißen: catuścatvāriṃśat. Doch in dieser Form kann es dem Versmaß nicht angeglichen werden. Trotzdem kann man noch nicht entscheiden, welches von diesen beiden das Original ist. In jedem Fall haben wir keinerlei Schwierigkeiten, uns über die Bedeutung klar zu werden, da aus jeder der zwei Lesarten hervorgeht, daß die sechzehn in beiden Armen verlaufenden Seile weder als dick, noch als ganz dünn angesehen werden. Dies erweist sich aus dem Bestreben, sie gesondert aufzuführen. Wir haben sie daher als mittelstark erklärt.

Kapitel IV

DER PROZESS DER TONZUBEREITUNG

a) Arten des Tons

Es gibt drei Arten von Erdreich[1], nämlich Jāṅgalā, Anūpā[2] und Miśrā. Jāṅgalā ist die schwere Erde, die zu hart ist zum Graben. Anūpā ist die, die schwarzen Sand enthält und die nicht zuviel Schwierigkeiten beim Graben bereitet.[3] Miśrā schließlich ist die, die beide Eigenschaften aufweist (d.h., diese Erde ist weder hart noch weich und enthält

---

1) Im K.Ś. (Druckausgabe und MS.) liest sich hier: mṛttridhā bhavet (p. 251), wogegen es im Ś.R. lautet: tridhā hi bhūḥ (p. 90). Letzteres scheint im Blick auf die folgenden Angaben, besonders auf jene, die das Graben erwähnen, besser zu sein.

2) Im Ś.R. liest man durchweg diese Form (siehe Kap. 19, Vers 1-2, pp. 90-21 und Vers 26, p. 93). Aber im K.Ś. (Druckausgabe und MS.) treffen wir überall auf die Lesart: Anurūpa /siehe p. 251 (Jānurūpa ist hier völlig falsch), Vers 3, p. 252 und Vers 24, p. 253/. Was immer die originale Form sein mag, jedenfalls müßten beide Worte Feminina sein, doch in beiden Texten finden sie sich immer nur als Neutra. Wir nahmen hier eine Korrektur vor, indem wir sie nur als Feminina verwandten.

3) Obgleich im Text ein voller Vers der Beschreibung dieser Erde gewidmet ist, sind wir doch in der Lage, sie nur auf Grund der ersten Vershälfte erklären zu müssen, da die zweite Hälfte - im Druck wie im MS. - unverständlich ist und wir ihren Sinngehalt nicht genau rekonstruieren oder erraten konnten. Im MS. finden wir es in dieser Weise beschrieben: garte manoraṅgastu dṛṣṭaṃ yatsānurūpakam. Das Wort: garte erweckt den Eindruck, es wäre Töpferton gemeint. Doch kann dies nicht richtig sein, denn es handelt sich ja um eine Beschreibung des Erdreiches und nicht eigentlich des Tones. Es scheint gemeint

einen geringen Anteil Sand und Klebrigkeit).

Aus diesen drei Bodensorten soll der Schlamm oder Schlicker (Paṅka[4]) gewonnen werden, doch muß der Ort, von dem er herbeigeschafft wird, sauber (śuddha) und schön (manohara) sein, und niemals soll dort das Wasser versiegen. Ebenso können Schlamm oder Schlicker auch aus Flüssen, Tümpeln oder Seen (Taṭāka) /die in solchem Erdreich liegen/ zu gewinnen sein. Die Farbe des Schlamms kann weiß, rot, gelb oder sonst schwarz[5] sein. Schlamm oder Schlicker, d.h. also die Tonarten, sind nach den Böden genannt, aus denen sie gewonnen werden. Mit anderen Worten: Sie heißen Jāṅgalā, Anūpā und Miśrā[6]. Diese drei Tonarten sollen getrennt[7] prä-

---

zu sein, daß der Ton an der Hand haften bleibt, wenn man in das feuchte Erdreich hineingreift. Diese Deutung scheint wahrscheinlich zu sein in Hinsicht auf die Tatsache, daß die Texte angeben, Anūpā-Ton müsse zuerst (an dem Gerüst einer Plastik) angebracht werden. Diese Instruktion hat technische Bedeutung. Wenn diese Tonart nicht klebriger als die anderen wäre, könnte sie nicht für die erste Ummantelung vorgeschrieben sein, die fester sein muß als die darauffolgenden, da sonst das Ganze in Gefahr stünde, zusammenzubrechen. Aus diesem Grunde haben wir die Lesart des Ś.R.: kṛṣṇavālukasaṃyukta, der anderen im K.Ś. gefundenen: tanuvālukasaṃyukta (p. 252), vorgezogen, und zwar mit Rücksicht darauf, daß kṛṣṇavāluka die Klebrigkeit mit einschließt.

4) Der Text benutzt dies Wort nur an dieser Stelle, a.a.O. sonst immer das Wort: Mṛt. Deshalb müssen die Worte: Jāṅgalā, Anūpā und Miśrā stets als Feminina gebraucht werden.

5) Die Lesart: viprādivarṇabhedena, im Ś.R. scheint überflüssig zu sein. Sie findet sich weder in der Druckausgabe des K.Ś. noch im MS.

6) Dies ist nicht ausdrücklich angegeben, sondern geht daraus hervor, daß der Text sich unter identischen Bezeichnungen auf die verschiedenen Tonarten bezieht (siehe K.Ś., Verse 24-25, p. 253 und Ś.R., Verse 26-27, p. 93).

pariert werden, jedoch nach dem gleichen Vorgang, der in zwölf aufeinanderfolgenden Stadien erfüllt wird.

b) Zwölf Stufen der Tonzubereitung

1.) Der in Gefäßen (Pātra) lagernde Schlamm soll unter Beimengung von etwas Wasser durchgerührt und anschließend durch ein neues Tuch in andere Gefäße gefiltert werden. Hierin läßt man den Schlamm nun absetzen. Danach muß man das Wasser abgießen und den Schlamm trocknen lassen, bis er etwas dickt.

2.) Im zweiten Stadium soll ein Absud (Kvātha oder Kvāthatoya) hergestellt werden aus den Rinden von vier verschiedenen (Kṣīravṛkṣa-s) Bäumen[8], nämlich (1) Ficus Indica (Nyagrodha), (2) Ficus Glomerata (Udumbara), (3) Ficus Religiosa (Aśvattha) und (4) Bassia Latifolia (Madhūka). Dieser Absud soll dann in ausreichender Menge in den angedickten Tonschlamm gegossen werden. Darauf soll der Ton gut umgerührt und durchgeknetet und wieder zum Trocknen aufgestellt werden.

3.) Im dritten Stadium soll ein Absud aus den Rinden zweier Bäume[9] - Acacia Catechu (Khadira) und Terminalia Arjuna (Arjuna) - auf den getrockneten Ton gegossen werden. Dieser ist dann wieder gut zu rühren und zu kneten (mardayet). Nun muß er stehen bleiben, bis er Klumpen (piṇḍatā) bildet.

---

7) Dies ist ebenfalls eine implizierte Bedeutung. (Hinweise wie in Anm. 6 gegeben)

8) K.Ś., Vers 6a, p. 252. An gleicher Stelle im MS. heißt es: "tāvadrakṣya (vīkṣya?) catuḥkṣīravṛkṣodbhavavadgalai...". Die Lesart: Lākṣā im Ś.R. (Vers 6b, p. 91) scheint mit vīkṣya verwechselt worden zu sein, jedenfalls scheint es nicht in den Zusammenhang zu passen.

9) In der gedruckten Version des K.Ś. fehlen an dieser Stelle einige Sätze. Auch im MS. scheinen einige Worte zu fehlen. Entsprechend der dort greifbaren Lesart sind die Stufen No. 2 und 3 nur eine. Aber wir folgen dem

4.) Im vierten Stadium ist ein aus drei Myrobalanen (Triphala), d.h. Früchten der (1) Terminalia Chebula, (2) Terminalia Bellerica und (3) Phylanthus Emblica, gewonnener Absud auf den klumpigen Ton zu gießen, der dann umgerührt und gut durchgeknetet werden soll. Er darf danach trocknen, aber nicht völlig, denn während er noch feucht genug ist, um die Eindrücke der Handlinien aufzunehmen, sollen Kugeln aus ihm geformt werden.[10]

5.) Im fünften Stadium muß eine Mischung aus gleichen Teilen Sand und Steinstaub[11] hergestellt und dem Ton zugegeben werden. Die Menge der Mischung entspricht einem Viertel des Tones. Zehn, acht oder wenigstens sieben Tage lang muß man den Ton nun rühren und kneten, wobei man ständig den Absud zugießt, der aus den drei obengenannten Myrobalanen (Triphala) gewonnen wird.

6.) Im sechsten Stadium sollen Gerste (Yava), Weizen (Godhūma), Phaseolus Radiatus (Māṣa) und Leinsamenblätter (Atasīpatra) in gleichen Teilen zermahlen werden. Das so gewonnene Pulver soll dem Ton beigemengt werden. Die Menge macht ein Achtel des Tones aus. Dann muß das Ganze unter Zufügung der notwendigen Menge Kokosnußmilch (Kokosnußwasser) wieder zehn, acht oder wenigstens sieben Tage lang gerührt und geknetet werden.

Ś.R., Vers 7, p. 91.

10) Hier scheinen die Texte die Maße (Abmessungen) dieser Kugeln zu beschreiben, doch müssen wir diesen Punkt infolge unverständlicher und nicht zu rekonstruierender Lesarten außer acht lassen (siehe K.Ś., Vers 7b und 8a; MS. enthält ebenfalls keine besseren Lesarten). Im Ś.R. fehlen diese Angaben überhaupt (siehe nach Vers 9a, p. 91). So ist es unmöglich, die weitere Bedeutung dieser Instruktion zu erfassen.

11) K.Ś., Verse 8b-9, p. 252. An Stelle von Śilāpūrṇa liest sich im MS.: Śikhācūrṇa, und im Ś.R. ist ein ganzer Halbvers verlorengegangen (Vers 9, p. 91). Diese Lesart sollte in Śilācūrṇa berichtigt werden, was durch andere Texte gestützt würde.

7.) Im siebenten Stadium sollen das Harz des Penus Longifolia (Śrīveṣṭa), die Ausschwitzung des Amyris Agallochum (Guggula), das Harz des Olibanum (Kunduruṣka) und das der Vatica Robusta (Sarjarasa) in gleichen Teilen sorgfältig zermahlen werden. Dieses Pulver soll dem Ton beigegeben werden. Die Menge entspricht einem Sechzehntel[12] des Tones. Nun muß Yoghùrt (Dadhi) hinzugefügt und alles wieder durchgeknetet werden.

8.) Im achten Stadium sind trockener Ingwer (Śuṇṭhi), langer Pfeffer (Pippalī), Pfeffer (Marīci) und Curcuma Longa (Rajanī) in gleichen Teilen zu zermahlen. Dieses Pulver soll in einer Menge, die einem Vierundzwanzigstel[13] des Tones entspricht, zu der Tonmasse gegeben werden. Unter Hinzufügung von Honig (Madhu), Milch (Kṣīra) und gereinigter Butter oder zerlassenem Fett (Ghṛta) ist nun das Ganze wieder durchzukneten.

9.) Im neunten Stadium sind die getrockneten Sekrete zweier Bäume - Feronia Elephantum (Kapittha) und Aegle Marmelos (Bilva) - in gleichen Teilen zu zermahlen. Das so gewonnene Pulver ist dem Ton im Mengenverhältnis eins zu fünfzehn beizumischen. Darauf muß die Masse wieder gerührt und geknetet werden, wobei Sesamöl (Taila) zugegossen wird.

---

12) Ś.R., Vers 13b, p. 92. Hier liest man im K.Ś. (in der Druckausgabe, Vers 12a, p. 252 wie auch im MS.): mṛtkalāṃśe śivāṃśakam, was besagt: Elf Teile von sechzehn. D.h., es müßte fast drei Viertel des Tones ausmachen, und eine solche Menge wäre mehr als die Mischung aus Sand und Steinstaub. Daher scheint es falsch zu sein. Dies erweist sich auch aus der anderen Tatsache, daß in den meisten Fällen die Menge jedes vorgeschriebenen Pulvers gegenüber der des vorher verarbeiteten geringer wird.

13) Ś.R., Vers 15a, p. 92; im K.Ś. (Vers 13b, p. 252) heißt es: uddeśāṃśaiḥ, was offensichtlich fehlerhaft ist. Das MS. lautet: mṛddaśāṃśena.

10.) Im zehnten Stadium sollen Saffran (Kuṅkuma), Sandelmehl (Candana), gelbes Auripigment oder schwefliges Arsen (Haritāla), Costus speciosus oder arabicus (Kuṣṭha), Kampfer (Karpūra), Amyris Agallocha (Agaru) und glänzendes gelbes Auripigment (Gorocana) in gleichen Teilen gut zermahlen werden. Von diesem Pulver ist soviel, wie einem Dreißigstel[14] der Tonmenge entspricht, der Masse beizumengen. Danach muß man ein aus Flachshalmen (Atasīkāṣṭha) extrahiertes Öl zugießen und alles umrühren und durchkneten.

11.) Dieses sind die verschiedenen Sorten Staub, die dem Ton im elften Zubereitungsstadium beizumengen sind: (1) Rote und (2) weiße Kreide, die entweder an der See oder an einem Fluß gewonnen wird[15], weiterhin Erde, die zusammengesucht wird in (3) Krebsgehäusen (Kulīrāvāsa), (4) in

---

14) Ś.R., Verse 17a-18, p. 92. Siehe auch das K.Ś. (Verse 15b-17a, pp. 252-53), das diese Einzelheiten etwas anders aufzählt und Kuṅkuma überhaupt ausläßt. Das Gleiche ist im MS. der Fall. Die Hauptdifferenz besteht in der Erwähnung der Pulvermenge. Hier heißt es im MS. deutlich: mṛddaśāṃśa, während wir an der gleichen Stelle in der Druckausgabe eine Lesart: muttāṃśāṃśa finden, was - wie es scheint - in der ursprünglichen Form mṛttriṃśāṃśa gelautet hat. Doch scheint die Lesart: daśāṃśa im MS. falsch zu sein, denn eine solche Menge eines Pulvers aus jenen kostbaren Bestandteilen ist nicht leicht zusammenzubringen. Und es ist tatsächlich nicht dafür gedacht, der Masse Festigkeit zu verleihen, sondern soll diese vor einer möglichen Zerstörung durch Insekten schützen.

15) Ś.R., Vers 19, p. 92. Die Worte Suvarṇa und Rajata bedeuten hier bestimmt nicht Gold und Silber, da das nicht von der See oder aus Flüssen beschafft werden kann. Außerdem sind alle anderen, mit diesen aufgezählten Stoffe nichts anderes als Erden. Wir haben sie daher hier ziemlich wörtlich erläutert, da uns ihre wirkliche Bedeutung und ihr Wesen nicht klar ist. Auch scheint das K.Ś. (Verse 17b-19, p. 253) dasselbe mit leichten Unterschieden wiederzugeben. Infolge der ver-

Hügeln der weißen Ameisen (Valmīka), (5) an den Plätzen der Pflüge (Halasthala) (d.h. wahrscheinlich Erde, die den Pflügen anhaftete und die an deren Aufbewahrungsort zu finden ist), (6) am Fuß der Halme einer Reispflanze (Saśyamūla); dazu noch Erde, die (7) ein Stier in spielerischer Laune mit seinen Hörnern aufgewühlt hat, und schließlich noch solche (8), die ein Elephant in mutwilligem Spiel mit seinen Stoßzähnen aufgescharrt hat. Von diesen verschiedenartig duftenden Erden soll man soviel wie möglich beschaffen und dem Ton zufügen. Dann muß man ihn fünf Tage rühren und kneten, während man einen aus der Rinde von Bassia Latifolia (Madhūkatvak) gekochten Absud, wie auch Flüssigkeiten, die aus den getrockneten Sekreten der Bäume: Feronia Elephantum (Kapittha) und Aegle Marmelos (Bilva) bereitet werden, zugießt.

12.) Im zwölften und letzten Stadium nun muß man die Fasern aus der Schale ausgereifter Kokosnüsse in Stücke (Nārikelaphalapakvatvak) von ein, anderthalb oder sonst zwei Aṅgula-s Länge schneiden.[16] Diese Stücke werden dem Ton in einer Menge beigegeben, die ein Viertel von dessen Gesamtmasse ausmacht. Darauf muß man den Ton wieder und wieder durchkneten. Erst dann ist er fertig zum Gebrauch.

Außer den jetzt von uns benutzten Texten gibt es noch einige,die diesen Gegenstand behandeln, und auch diese verfolgen, wie aus J.N. Banerjea's Erläuterung[17] klar wird, die gleiche Richtung.

Auf Grund der Beobachtung, daß auch Eisen- und Steinstaub Verwendung fanden, war Banerjea in der Lage, die Güte eines so präparierten Tones festzustellen, doch

---

fälschten Lesarten (in der Druckausgabe wie im MS.) ist es schwierig, die Angelegenheit auf dieser Basis weiter zu erörtern.

16) Es gibt keine genauen Angaben, was für ein Aṅgula hier anzuwenden ist. Doch ist es sicher als ein relatives Aṅgula aufzufassen.

17) D.H.I., 209 ff.

schien er, obwohl er es nicht so wörtlich sagte, diesen für Stuck zu halten.[18] Was aber immer die Bestandteile sein mögen und welche Wirkungen auch immer aus ihrer Verwendung erzielt werden mögen, der Ton wird trotzdem Ton bleiben. Bei kommenden Untersuchungen kann man sogar in diesem oder jenem Text auf eine Vorschrift stoßen, nach der selbst Kalkstein diesem Ton beigemischt wird. Aber auch dann ändert sich die grundsätzliche Beschaffenheit des Tones nicht, denn aus ungebranntem Kalkstein kann kein Kalk gewonnen werden.

Offensichtlich kannten die Verfasser der Quellentexte Kalk und Ton und ihre Unterschiede. Wenn das zutrifft, so gibt es für uns keinen Grund, verschiedene Bezeichnungen auf den Ton anzuwenden, wo doch die hier in Frage stehende Zusammensetzung in den Texten immer nur als Mṛt oder Ton erwähnt wird.

---

18) ibid. und siehe auch Anm. 1, p. 227. Seine Vermutung über die Bedeutung des Wortes Pāṣāṇa und seine Neigung zu glauben, daß "this ⌜clay⌝ seems to be the substance used in making many figure sculptures on the towering gopuras of many of the south Indian temples", weisen darauf hin. Es ist klar, daß das für die Anfertigung von Statuen auf den Gopura-s südindischer Tempel verwandte Material nichts anderes ist als Kalk oder Stuck. Somit findet Banerjea's Vermutung keinerlei Unterstützung.

Kapitel V

DER PROZESS DER ZUBEREITUNG VON ŚARKARĀKALKA ODER KALKSTEINPASTE

a) Die Bedeutung des Wortes: Śarkarā

Nicht nur im Sanskrit, sondern auch in allen wichtigeren Provinzialsprachen Indiens ist Śarkarā ein oft gebrauchtes Wort, das in der Bedeutung von Zucker verwandt wird. Der hier in Frage stehende Gebrauch des Wortes hat mit dieser Bedeutung nichts zu tun. Es ist hier rein technisch im Sinne von Kalkstein verwandt, wie aus dessen Beschreibung noch klar werden wird. Stein sollte in diesem Zusammenhang verstanden werden als kleiner Stein oder Kiesel. Da das Wort Śarkarā die Bedeutung von Kalkstein tragen kann, ist es hin und wieder zu Ghaṭiśarkarā[1] zusammenge-

---

1) Hier ist hervorzuheben, daß das K.Ś. das Wort Ghaṭiśarkarā nie verwendet. Andere Texte jedoch gebrauchen es recht häufig, z.B. siehe S.A.A., Vers 49, p. 58 und Vers 49, p. 80, V.A.K., Ausg. M., p. 82; Ausg. T., p. 42. Im K.J.K. (p. 68) ist die Passage, die diese Einzelheit behandelt, verlorengegangen.

Ohne irgendeinen besonderen Hinweis gibt Gopinatha Rao an (E.H.I., Bd. I, Teil 1, p. 49), daß "kaḍiśarkarā (a preparation, the chief ingredient of which is the lime stone)" in alten Texten unter den zur Herstellung von Bildwerken verwandten Materialien aufgezählt ist. Wir irren uns wohl nicht, wenn wir annehmen, daß das, was er als "kaḍiśarkarā" anführt, nichts anderes ist als Ghaṭiśarkarā. Wahrscheinlich liegt der Grund dafür, daß er es als Kaḍiśarkarā an Stelle von Ghaṭiśarkarā erwähnt, darin, daß er dieses Wort in einem tamilischen Buch oder mindestens in einem in tamilischer Schrift geschriebenen Buch festgestellt hat. Dieser Schrift fehlen viele Buchstabenzeichen, die im Sanskrit benötigt werden, und nach den tamilischen Aussprachegesetzen besteht jede Möglichkeit, Ghaṭiśarkarā als Kaḍiśarkarā zu lesen, wenn man

setzt im Interesse der Deutlichkeit.[2] Kalka bedeutet Paste,

---

nicht weiß, daß es im Sanskrit Ghaṭiśarkarā lautet. Abgesehen von der Frage nach der Wortform ist die Bedeutung, die Rao diesem Wort gibt, nicht die von Kalkstein, sondern von einem aus Kalkstein bereiteten Material, nämlich Stuck, wie klar hervorgeht aus seinem oben zitierten Satz und auch aus seiner weiteren (einige Zeilen darunter) Erwähnung dessen im Sinne von Mörtel oder Stuck. Das aber ist falsch, wie aus dem, was wir in diesem Kapitel noch ausführen, deutlich werden wird.

Am Schluß des letzten Kapitels bemerkten wir, daß J.N. Banerjea dazu neigt, den Ton (der mehr oder weniger in dem schon von uns erläuterten Vorgang zubereitet wird) für Stuck zu halten. In diesem Zusammenhang bezieht er sich zur Unterstützung seiner These auf Gopinatha Rao's Erwähnung von "kaḍiśarkarā" (D.H.I., Anm. 1, p. 227). Gleichzeitig verweist er auch auf das Wörterbuch: Śabdakalpaduma. Trotz alledem kann, wie wir bereits ausgeführt haben, seine Vermutung nicht unterstützt werden. Zudem wird, wie wir in diesem Kapitel noch sehen werden, eine Paste aus Ghaṭiśarkarā unabhängig von dem im vorhergehenden Kapitel beschriebenen Ton zubereitet. Deshalb kann keine der von Banerjea geäußerten Vermutungen irgendeine Grundlage erhalten. Sein Zitat aus dem Śabdakalpaduma rührt jedoch gewisse linguistische Probleme auf, denen wir uns nun zuwenden, nicht um sie zu lösen, sondern um sie zu erwähnen.

Nach Banerjea "verzeichnet" der Śabdakalpaduma, "that karkaram means cūrṇajanakakṣudrapāṣāṇakhaṇḍaṃ, kāṅkara guṭim iti bhāṣā". Diese Art der Klarstellung durch das Wörterbuch selbst ist in gewissem Umfang bestreitbar, doch brauchen wir jetzt nicht in diese Einzelheiten einzudringen. Wenn wir das Wort Śarkarā im Sinne von Kiesel auffassen, dann mag das Wort Karkarā ihm synonym sein. Aber wir wissen nicht, ob das Wort Karkarā jemals Kalkstein bezeichnet. Ist die Form: Karkarā nur in einer ganz bestimmten Bedeutung von dem Wort Śarkarā abgeleitet? Dies ist eine Frage. Im modernen Bengali wird das Guṭiṅ auch im Sinne von Kalkstein gebraucht. Hat es in

ohne Hinweis auf das Material, aus dem sie hergestellt wird. Daher meint Śarkarākalka oder anders Ghaṭiśarkarākalka die Paste, die aus Kalkstein hergestellt ist. Demzufolge ist zu erwarten, daß die Worte Śarkarā und Śarkarākalka ausdrücklich in verschiedener Bedeutung zu verwenden sind. Man stellt jedoch fest, daß diese Unterscheidung in den Texten nicht immer eingehalten wird.[3] Śarkarā allein ist

---

diesem Fall irgend etwas mit einem Teil des Kompositums Ghaṭiśarkarā zu tun? Wenn zwischen diesen beiden Wortformen irgendeine Beziehung hergestellt werden könnte, so dürfte das einiges Licht auf sehr interessante Entwicklungen werfen. Doch diese Probleme müssen von Linguisten gelöst werden.

2) Aus einer Verwendung, nämlich "śarkarābhir vidhyati", im V.M.B. /über Pāṇini's sūtra, "vidhyatyadhanuṣā" 4.4.83 (Bd. II, p. 334)/, einem Werk, das ein Jahrtausend älter ist als die früheste unserer Quellenschriften, der V.A.K., wird klar, daß das Wort Śarkarā schon vor dem achten Jh. n. Chr. im Sinne von kleiner Stein oder Kiesel häufig gebraucht wurde. Als solches kann es auch Kalkstein bedeuten, da es allgemeiner Natur ist. Doch die Verfasser der Āgama-Werke wünschten wahrscheinlich klarer und präziser zu sein und mögen aus diesem Grunde das Wort: Ghaṭiśarkarā geprägt haben. Das Verbum: ghaṭ bedeutet binden oder befestigen, somit bezeichnet Ghaṭiśarkarā den Kiesel, der ein Binde-Element enthält, also Kalkstein. Indem wir uns auf bekannte Verwendungsweisen stützen, dürfen wir diese Vermutung äußern. Doch ist es notwendig zu untersuchen, ob das Wort Śarkarā ursprünglich nur die Bedeutung von Kalkstein hatte und ob es erst später dahin gekommen ist, daß es auch anderes, wie Kiesel oder kleiner Stein etc., bedeutete.

3) Siehe z.B. K.Ś., Verse 2, 4 und 7, p. 258, und auch V.A.K. ("śarkarāmālepayet"), Ausg. M., Zeilen 9-10, p. 89; Ausg. T., Zeilen 1-2, p. 46 und ("māsātīte śarkarākalkaṃ samālepayet") Ausg. M., Zeile 16, p. 88; Ausg. T., Zeile 20, p. 45.

auch im Sinne von Śarkarākalka benutzt. Das Kāśyapaśilpa jedenfalls führt es nicht vollständig als Śarkarākalka an. An den meisten Stellen erwähnt es dieser Text in einer verkürzten Form, nämlich Kalka im Sinne von Śarkarākalka. In einigen Fällen ist dies keine Besonderheit dieses Textes allein, im Vimānārcanākalpa kommt es auch vor.[4] Wir aber werden es im Interesse der Deutlichkeit immer als Śarkarākalka erwähnen. Nach dieser Einführung in die Bedeutung des Wortes Śarkarākalka werden wir nun den Hergang seiner Zubereitung darlegen.[5]

b) Die Orte, an denen Śarkarā-s zu gewinnen sind

Die Orte, an denen man sich die Śarkarā-s oder Kalksteine beschaffen soll, sind folgende: Flüsse, Teiche (Taṭāka), teichartige Quellen (Dīrghikā), Reisfelder und auch andere Plätze, an denen Wasser rinnt oder fließt.[6] An diesen Orten soll man nur solche Śarkarā-s oder Kalksteine sammeln, die fest (sudṛḍha) sind, die in reinem Wasser geboren wurden (śuddhajalajā)[7] und die aus groben Körnern zusammengesetzt sind, mit anderen Worten, die körnig sind.[8]

---

4) Ausg. M., Zeilen 12 und 21, p. 89, und Zeile 3, p. 90; Ausg. T., Zeilen 3, 10 und 13, p. 46.

5) Unserem Plan entsprechend werden wir auch diesen Gegenstand nur auf der Grundlage des K.Ś. erläutern. Aber dies allein auf der Basis der gedruckten Version vorzunehmen, ist nahezu unmöglich. Wenn man auch im MS. etwas bessere Lesarten findet, so sind doch auch diese lange nicht befriedigend. Unter den Umständen bleibt kein anderer Weg als der, versuchsweise eine möglichst vollständige Darstellung davon vorzulegen.

6) Die Lesart: trirūṣārajale śubhe, findet sich im MS. an Stelle von: prāṇirūpe jale bhavet, in der Druckausgabe des K.Ś. (Vers 2a, p. 254). Viele Einzelheiten der Technik fehlen von hier ab im Ś.R., wo der Rest der Technik in einem halben Dutzend Verse beschrieben wird, während dem gleichen Sachverhalt im K.Ś. drei volle Kapitel gewidmet sind. So können wir von diesem Werk keine Hilfe

c) Die anderen Stoffe, die den Śarkarā-s beigemengt werden

Nach der Auslese soll man die Steine waschen und trocknen. Wenn sie vollständig ausgetrocknet sind, soll man aus ihnen ein sehr feines Pulver herstellen. Dann soll man dieses Pulver auf einem Mühlstein (Peṣaṇī[9] oder Śilāpṛṣṭha)

---

erwarten. Aber zu diesem besonderen Punkt finden wir eine Phrase darin: atikṛṣṇatāranadīśarkarayā samam (Vers 28b, p. 93). Von keiner der drei hier zitierten Lesarten kann man eine klare Bedeutung erfahren. Da alle die Orte, die hier als Quellen von Śarkarā aufgezählt sind, mit Wasser verbunden sind, halten wir es für besser, diese Textstelle in dieser Weise zu erklären, obgleich wir die Lesarten nicht berichtigen konnten.

Der V.A.K. sagt jedoch, daß man an einem heiligen Ort (Puṇyakṣetra) oder am Flußufer oder sonst an irgendeinem reinen und schönen Platz graben und die Śarkarā-s gewinnen soll (Ausg. M., p. 88; Ausg. T., p. 45). Im Hinblick auf die Instruktion, in der Erde nach Śarkarā-s zu graben, müssen wir nicht vermuten, daß dieser Text mit Śarkarā eine Art von Ton meint, da man weiterhin angewiesen wird, die Śarkarā-s zu waschen und zu mahlen. Ebenso brauchen wir angesichts dessen nicht anzunehmen, daß mit der Lesart des Ś.R.: atikṛṣṇatāranadīśarkarayā ein schwarzer Ton gemeint ist.

7) K.Ś., Vers 2b, p. 254. An dieser Stelle heißt es im MS.: "sudṛśāgrāṇi tulyāgrā sthūlavālukasāśritāḥ".

8) Der Ausdruck: sthūlavālukamudritā scheint uns nicht die Bedeutung zu vermitteln, daß der Kalkstein Sand enthalten muß. Vielmehr scheint er auszudrücken, daß der Stein eine größere Menge Kalk enthalten muß. Deshalb haben wir ihn als körnig erklärt.

9) Das K.Ś. gibt an dieser Stelle nicht genau die Fläche an, auf der diese zerrieben werden sollen. Aber aus einem Vers, in dem ein Peṣaṇī erwähnt wird, wird es klar. Wir werden diesen Vers in Anm. 14 dieses Kapitels zitieren. Auch das Ś.R. bezeichnet den Stein genau, und derselbe

sorgfältig zerreiben und währenddessen den Absud aus drei Myrobalanen, nämlich den Früchten von Terminalia Chebula, Terminalia Bellerica und Philanthus Emblica,[10] zugeben. Aus der so entstandenen Paste soll man Kugeln formen, die völlig trocken werden dürfen.

Dies ist jedoch noch nicht das Ende der Vorbereitungsarbeit. Das Śarkarākalka wird in verschiedenen Lagen auf die Plastik aufgetragen. Somit muß man es für jede Lage wieder anders präparieren, indem man eine bestimmte Substanz oder gewisse Materialien hinzufügt, wie es der jeweilige Fall gerade erfordert. Daher ist das Formen der Kugeln aus der Paste nur das erste der verschiedenen Vorbereitungsstadien. In jedem Stadium muß eine ausreichende Anzahl Kugeln wieder zerkleinert werden, ehe die notwendigen Zutaten beigemengt werden. Es folgen nun die weiteren Präparationsstufen des Śarkarākalka oder der Kalksteinpaste.

Aus dem getrockneten Sekret des Baumes Feronia Elephantum (Kapittha) sind durch Zugabe von drei verschiedenen Anteilen Wasser Flüssigkeiten in entsprechend drei Zusammensetzungen zu bereiten. Man soll eine bestimmte oder notwendige Menge des getrockneten Sekretes und fünfmal soviel

---

Text sagt weiterhin auch (Verse 29-30, p. 93), daß ein gleicher Anteil Flußsand zu den Śarkarā-s gegeben werden soll. Dies scheint nicht notwendig zu sein. Jedenfalls erwähnt der V.A.K., der in dieser Angelegenheit weitgehend mit dem K.Ś. übereinstimmt, dies nicht.

10) Im K.Ś. heißt es (Vers 4a, p. 254): tilodakasamam, aber im MS. findet man an gleicher Stelle: triphalodakena sammṛjya piṇḍaṃ kṛtvā tu śoṣayet. Die letzte Lesart scheint richtig zu sein, und zwar auch im Hinblick auf die Anweisung im V.A.K. (Ausg. M., p. 88; Ausg. T., p. 45), dasselbe zu benutzen. Im Ś.R. wird Kapitthaniryāsajala an Stelle von Triphalodaka (Vers 29b, p. 93) empfohlen, aber es ist offensichtlich unzuverlässig, da hier ein größerer Teil des Textes fehlt und im K.Ś. dieses Wasser für weitere Präparationsstadien empfohlen wird.

Wasser zugeben. Eine solche Flüssigkeit oder derartiger Leim heißt: Svasṛta. Entsprechend nennt sich das Gleiche Svācala und Saikata, wenn fünfeinhalb- bzw. sechsmal soviel Wasser zugegossen wird. Dies sind die drei Flüssigkeits- oder Leimarten (Kapitthaniryāsajala), die auf folgende Weise verwandt werden, um das Śarkarākalka für den Gebrauch in verschiedenen Schichten zu präparieren.[11]

Man muß nun einige der aus dem Pulver der Śarkarā-s geformten Kugeln zusammen mit dem Svasṛta-Wasser zerreiben. Wenn die Masse zermahlen ist, soll sie wie Butter sein. In diesem Stadium muß man etwas Baumwolle (Kārpāsatūla) zuge-

---

11) K.Ś., Verse 4b-5, p. 254. Das Gleiche liest man im MS. auf folgende Weise:

"kapitthaniryāsasyaiva jalaṃ trividhamucyate //
pañcāṃśaṃ caiva niryāsāt sārdhaṃ vā pañcaṣaḍguṇam /
sṛtasvacchajalaṃ caiva saikaṃ ceti kramoditāḥ //

Die Namen der drei Leimarten sind in beiden Quellen offensichtlich falsch - in der gedruckten Version wie im MS. Wir haben diese Namen nur deshalb der gedruckten Version entnommen, weil sie besser klingen. Das Wort: Saikata ist eine ganz alltägliche Bezeichnung für Sand, und die anderen bezeichnen ebenfalls in ähnlicher Weise etwas. Aber wir glauben nicht, daß sie verwandt sind, um auf etwas Besonderes hinzuweisen. Selbst wenn es so wäre, so gibt es zur Zeit keine Möglichkeit herauszufinden, auf was sie hinweisen. So gibt es nur den einen Weg, sie als Eigennamen anzusehen.

Das Wort: pañcāṃśam im MS. ist falsch, weil in anderen Fällen dort ein Wort: guṇa steht. Die Lesart Niryāsam im Nominativ, wie sie sich in der Druckausgabe des K.Ś. findet, scheint falsch zu sein. Wenn sie akzeptiert wird, wird das zu Schwierigkeiten führen, da es kein anderes Wort im Ablativ gibt, das mit pañcaguṇa, ṣaḍguṇa usw. zusammenginge. Ebenso können wir uns nicht vorstellen, daß der Kapitthaniryāsa fünfmal soviel oder noch mehr ausmachen sollte als das Kalka, da das absurd wäre. Zudem, das, was hier zu beschreiben ist, ist einzig jala.

ben und beides weiter reiben, bis es gut vermischt ist. Nun soll die Paste so klebrig sein, daß, wie im Mittelstrang einer Bananenstaude, feine Fäden darin sichtbar werden /wenn man etwas davon in die Hand nimmt und auseinanderzieht/. Jetzt ist die Paste (kalka) für die erste Ummantelungsschicht fertig. Der Text scheint sie als prathama kalka zu bezeichnen, daher werden wir sie zukünftig als erste Paste anführen.[12]

Für die nächsten drei aufeinanderfolgenden Ummantelungen muß man die Paste in folgender Weise präparieren. Während man die aus Śarkarā-Pulver hergestellten Kugeln zer-

---

12) K.Ś., Verse 6-7, p. 254. Dieselben Verse finden sich im MS. wie untenstehend:

"svacchasekajalaiḥ piṇḍaṃ peṣayennavanītavat /
paścāt kārpāsatūlaiśca miśraṃ kṛtvā supeṣayet //
kalkabhinnantu yattattu kadalīdaṇḍatantuvat /
etatkalkaṃ samālipya prathamaṃ kalkameva hi" //

Die Lesart: svacchasekajala ist etwas verwirrend. Dieser Ausdruck soll den Leim bezeichnen, der in diesem Stadium der Pastenzubereitung verwandt werden soll. Trotz dieser Unbestimmtheit haben wir in der oben genannten Weise entschieden, da der Text für die zwei folgenden Stufen Svacāla- und Saikata-Leim vorzuschreiben scheint. Wir sind darin wahrscheinlich korrekt verfahren, weil es technisch unzuverlässig ist, in den unteren Ummantelungen weniger Leim zu verwenden.

Die im V.A.K. (Ausg. M., pp. 88-89; Ausg. T., p. 45) gegebene Darstellung stimmt bis hierher mit der des K.Ś. überein, doch danach hört sie auf. Natürlich kann man daher nichts über irgendeine Leimart oder andere Dinge darin finden. Ob die weiteren Einzelheiten jemals in diesem Text vorhanden waren oder im Druck verlorengingen, kann erst entschieden werden, wenn verschiedene Manuskripte untersucht worden sind.

Auch das Ś.R. schreibt vor, die Paste dreimal mit Kapitthaniryāsajala zu zerreiben, und erwähnt ebenfalls, daß einmal Kārpāsatūla beigemengt werden soll. Erstaunlicherweise wurden jedoch weitere Einzelheiten nicht darin gefunden.

reibt, muß der Svācala-Leim mit verarbeitet werden. Außerdem muß man der Paste auch Pfeffer (marīci) und drei Myrobalanen (Triphala), nämlich Früchte von Terminalia Chebula, Terminalia Bellerica und Phylanthus Emblica, beimengen. Die Gesamtmenge dieser vier Zutaten wird mit dreierlei Maß gemessen, nämlich dreimal, dreieinhalbmal und viermal soviel wie die Menge des getrockneten Sekrets des Baumes Feronia Elephantum (Kapittha), das zur Zubereitung der Svācala-Art des Leimes gebraucht wird. Entsprechend den drei verschiedenen Mengen von diesen vier Zutaten wird auch die Paste von dreierlei Art sein. Der Text gibt hierfür keine Namen an, doch der Deutlichkeit halber werden wir sie von nun an als Paste Nummer:Zwei a, b und c erwähnen. In der Sorte 'a beträgt die Menge jener vier Zutaten (marīci-triphala) viermal soviel wie das getrocknete Sekret, in der Sorte 'b dreieinhalbmal und in der Sorte 'c dreimal soviel.[13]

---

13) K.S., Verse 8-9a, p. 254. Die gleiche Passage liest man im MS. auf folgende Weise:

"niryāsāttriguṇaṃ sārdha-triguṇaṃ vā caturguṇam /
marīcitriphalaṃ hyevaṃ trividhaṃ paripaṭhyate //
teṣvañcau tu jalābhyāṃ tu mardayettu punaḥ punaḥ /

Hier gibt es zwei Punkte, die zu klären sind. (1) Es ist nicht deutlich, ob der Ausdruck niryāsattriguṇam das gesamte niryāsa, das für alle drei Leimarten gebraucht wird, meint oder nur soviel davon, wie für den Svācala-Leim verwendet wird. Von einem vernünftigen Standpunkt aus erscheint es nicht sehr sinnvoll anzunehmen, daß das erste der Fall sei. Deshalb haben wir uns für die andere Möglichkeit entschieden. (2) Es gibt keine genaue Angabe, welche der drei Mischungen aus Marīci-triphala der Paste, die für die zweite, dritte oder vierte Ummantelung vorgesehen ist, beigemengt werden muß. Auch hier haben wir sie nach der vernünftigen Einsicht bestimmt. Unsere Bestimmung steht ziemlich im Einklang mit dem in diesem Text durchweg gezeigten Bestreben, die festeren Materialien für die unteren Schichten vorzuschreiben.

Für die Paste zur fünften Ummantelung soll man jene Kugeln zusammen mit der Saikata-Art des Leimes zermahlen und gleichzeitig eine gewisse Menge von Eragrostis cynosuroides (Kūrca) zugeben.[14] Dies ergibt die letzte Art des Śarkarākalka oder der Kalksteinpaste, und somit endet hier der Zubereitungsprozeß. Es gibt also fünf Kalka-Arten, wenn man die verschiedenen Sorten ohne Rücksicht auf die jeweils beigemengten Materialien zusammenzählt. Doch wenn sie unter Berücksichtigung der verwandten Leimsorten zusammengerechnet werden, dann ergeben sich nur drei Arten von Śarkarākalka.

Dies sind alle mit dem Zubereitungsprozeß von Śarkarākalka oder Kalksteinpaste zusammenhängenden Einzelheiten.[15] In dem ganzen Vorgang ist nirgends angegeben, daß die Śarkarā-s oder Kalksteine gebrannt werden sollen. Wenn sie gebrannt worden wären, dann hätte das aus ihnen gewonnene Material wirklicher Kalk sein können. Seit alter Zeit heißt Kalk im Sanskrit: Sudhā. Auch unsere Texte gebrauchen dieses Wort. Obgleich diese Paste vornehmlich aus Kalkstein zubereitet wird, bezeichnet kein Text sie jemals mit Sudhā (Kalk). Im Gegenteil, alle erwähnen sie stets als Śarkarākalka. Es ist nun ganz offensichtlich, daß die Texte sie nur deshalb nicht Sudhā oder Kalk nennen, weil der Kalkstein hier nicht gebrannt ist. Es muß daher festgestellt werden, daß die Plastik, die in dieser Technik gearbeitet wird, trotz der Verwendung von Kalkstein niemals als Stuck-

---

14) K.Ś., Vers 11, p. 254. Dasselbe lautet im MS. wie folgt:
"kūrcaṃ nyastvā tato vipra peṣaṇyā peṣayet kramāt /
tataḥ svacchajalaiḥ kalkaṃ pramāṇaṃ tanuto pūrayet" //
Obwohl hier entsprechend der zugänglichen Lesart Svacchajala gebraucht werden sollte, haben wir es doch in der Ansicht, daß dies falsch sei, als Saikatajala bestimmt, da zufolge der allgemeinen Tendenz dies der Platz für letzteres ist.

15) Im S.A.A. und K.J.K. finden sich überhaupt keine Einzelheiten zu dieser Sache. In der zweiten Schrift scheinen sie verlorengegangen (siehe Absatz 2, p. 69),

plastik bezeichnet werden kann. Wenn Śarkarākalka überhaupt mit anderen Worten erklärt werden kann, so mag es beschrieben werden als ein feinerer Ton, aber als nichts anderes. In Übereinstimmung mit der in den Texten festzustellenden Absicht haben wir Śarkarākalka wörtlich in Kalksteinpaste übersetzt. Obgleich das ungewöhnlich klingen mag, ist es wahrscheinlich die beste Übersetzungsmöglichkeit.

---

doch ist es zweifelhaft, ob sie in der ersten erörtert worden sind.

Kapitel VI

DIE AUSWAHL DES HOLZES FÜR DIE HERSTELLUNG DES BEFESTIGUNGSGERÜSTES

Entsprechend der Reihenfolge der Materialien müßte an dieser Stelle der Herrichtungsvorgang des Paṭa oder Tuches behandelt werden. Doch diese Arbeit gehört offensichtlich nicht zu den Aufgaben, deren Erfüllung von den Künstlern erwartet wird. Wahrscheinlich behandelt aus diesem Grunde kein Text diesen Gegenstand, so daß die Frage nach unserer Erklärung dessen hier gar nicht aufkommt.

Der nächste Gegenstand, von dem dann gehandelt werden sollte, ist der Prozeß der Zubereitung von Varṇa oder Farbe. Alle unsere Texte berühren einige die Farbe betreffende Punkte wie z.B. den Ursprung, die symbolische Bedeutung usw. Diese sind jedoch nicht technischer Natur und somit im Moment für uns nicht von Interesse. Auch im Kāśyapaśilpa finden sich diese Dinge. Außer jenen Betrachtungspunkten behandelt dieser Text noch die Klassifikation der Farben und nennt einige bestimmte in diesem Zusammenhang Grundfarben, während er andere als Mischfarben erwähnt. Aber nur sehr wenig wird über den Prozeß der Zubereitung von Farben gesagt, während der andere Gegenstand, die Methode, nach der sie aufzutragen sind, vollständig erörtert wird. Wie dies geschieht, kann jetzt nicht dargelegt werden. Was für wenige Stichpunkte wir in diesem Buch auch feststellen mögen, sie verdienen nicht, daß ihnen ein besonderes Kapitel gewidmet wird. Auch sind es mehr oder weniger dieselben wie jene, die im Mānasollāsa besprochen sind, wo der Zubereitungsprozeß von Farben in bezug auf die Malerei vollständig beschrieben wird. Soweit es die Probleme der Zubereitung von Farben angeht, finden wir keinen Unterschied zwischen dem Verfahren bei der Malerei wie dem bei der bemalten Skulptur. Unterschiede treten erst in einigen Punkten auf, die mit der Methode des Auftragens zusammenhängen. Dies werden wir im eigentlichen Textzusammenhang ausführlich erläutern. So halten wir es nicht für nötig, hier die

Frage der Zubereitung von Farben, wie sie im Mānasollāsa dargelegt ist, zu erörtern. Zudem hat Coomaraswamy diese Fragen unter dem Titel: "The Technique and Theory of Indian Painting" erschöpfend besprochen und ebenso auch Gunasinghe in einigen Kapiteln seiner Arbeit.[1]

Da die Farbe das letzte der sieben Materialien ist, müßte jetzt der Prozeß der Herrichtung der Materialien abgeschlossen sein, wenn wir nicht-- wie oben erwähnt - aus praktischen Rücksichten den eigentlich ersten Gegenstand, das Śūlalakṣaṇa oder den Prozeß der Vorbereitung von Holzteilen für die Errichtung des Befestigungsgerüstes, ausgelassen hätten. Dieser Gegenstand jedoch verlangt als Vorbedingung die Kenntnis einiger anderer Dinge, wie zum einen die der Beschaffenheit oder Qualität des Holzes und zum anderen die des Systems der Maße und Proportionen des menschlichen Körpers. Deshalb werden wir, bevor wir das Śūlalakṣaṇa erklären, in diesem Kapitel die Beschaffenheit des Holzes besprechen, während wir uns das System der Maße und Proportionen des menschlichen Körpers für das folgende Kapitel aufheben.

a) Liste der Bäume, die geeignetes Holz liefern

Das Holz folgender Bäume ist für den Zweck der Herstellung von Śūla-s[2] (oder des Befestigungsgerüstes) geeig-

1) T.S.F.F.A., Bd. III, No. 2; T.P.I., pp. 41-54.

2) K.Ś., Verse 8-10, p. 241. Von den aufgezählten Bäumen mögen in einem Text im Vergleich zu anderen weniger genannt sein oder umgekehrt, aber wir finden die Listen in allen Texten. Auch gibt es bei der Einbeziehung bestimmter Bäume einige Besonderheiten oder Spezialitäten. Der V.A.K. schließt z.B. den Śamī (Prosopis Spicigera oder Mimosa Suma) mit ein, während die anderen diesen Baum nicht nennen. Ähnlich führt allein das S.A.A. den Śāka (Teak oder Tectona Grandis) an, und nur der K.J.K. zählt den Nimba (Margosa oder Melia azadisachta) hinzu. Trotzdem, in der Mehrzahl der Fälle stimmen die in verschie-

net:
Candana, Sandel oder Santalum Album.
Campaka, Michelia Campaka.
Raktacandana, Pterocarpus Santalinus.
Sāla (Śāla), weiße Dammarfichte oder Vateria Indica.
Khadira, Acacia Catechu.[3]
Tinduka, Diospyros embryopteris.
Arjuna[4], Terminalia Arjuna.
Śiṃśupa, Dalbergia sissoo.
Rājādāna, (wenn Rājatāla? gemeint ist, dann ist es der Arecanußbaum; wenn Rājataru gemeint ist, ist es Cathartocarpus Fistula oder Pterospermum Acrifolium).
Madhūka, Bassia Latifolia (wenn Mayūraka gemeint ist, dann ist es Celoria Cristata).
Āmraka[5], Mangobaum (wenn Padmaka gemeint ist, so ist es Prunus Padum).

---

denen Texten gegebenen Listen überein. Zu den Listen siehe V.A.K., Ausg. M., p. 78; Ausg. T., p. 40; S.A.A., pp. 62-63 und K.J.K., pp. 41-43. Die letztgenannte Quelle behandelt diesen Gegenstand nicht im Zusammenhang mit der Ton-Bildnerei, sondern bespricht ihn ganz allgemein, indem sie das Holz bestimmter Bäume für alle Zwecke, wie den Bau eines Hauses oder Tempels oder die Herstellung von Bildwerken etc. empfiehlt. Daher bezieht sie sich auf das Kapitel, das von der Tonbildnerei (pūrvad gatvā etc.) handelt. Bemerkenswert ist, daß Śrīkumāra, der Material vom K.Ś. übernimmt, die Liste der Bäume nicht kopiert, sondern stark verkürzt, indem er sagt, es solle starkes Holz gleich dem des Khadira-Baumes verwandt werden (siehe Ś.R., Vers 2, p. 83).

3) Hiernach ist Somaśīrṣaka eingereiht, doch haben wir es ausgelassen, da es uns nicht klar war (K.Ś., p. 241).

4) An Stelle von: ardhanārīśivaṃ caiva rājātaṃ ca mayūrakaṃ, in der gedruckten Version des K.Ś. findet sich im MS.: arjunaṃ śiṃśupaṃ caiva rājādāna madhūkakam.

5) An Stelle von: padmakaṃ kuṭajaṃ caiva saptaparṇaṃ ca satvakam, in der gedruckten Version des K.Ś. findet sich

Kuṭaja, Holarshena Antidysenterica, Wrightia Weylanica. Saptaparṇa, Altonia scholaris, Echites scholaris.

b) Mängel und Vorzüge des Holzes

Das feste (kräftige) Holz, das aus der mittleren Partie der obengenannten Baumstämme gewonnen wird, soll zur Anfertigung von Śūla-s[6] verwandt werden. Aber es ist nicht damit getan, daß man das Holz dieser Bäume einfach besorgt, man muß auch auf deren Zustand sehen. Die Bäume[7], die abgestorben oder krüppelhaft gewachsen sind, die ihre Kronen verloren haben, die zuviele Äste haben, die von selbst um-

---

im MS.: āmrakaṃ kusumam caiva saptaparṇaṃ ca dhanvanam. Die Lesart: satvaka scheint unzuverlässig zu sein, aber wir sind nicht in der Lage zu entscheiden, ob die Lesart: dhanvanam richtig sein könnte oder nicht. So haben wir dies überhaupt ausgelassen.

6) Der Halbvers: śūlayogyaṃ kramāt khyātaṃ teṣvantasthadṛḍhaṃ grahet, der Druckausgabe (K.Ś., Vers 10a, p. 241) ist unvollständig. Man findet ihn mit einigen besseren Lesarten im MS. wie folgt: śūlayogyā drumāḥ khyātāḥ teṣāṃ tatsudṛḍham grhet.

7) K.Ś., Verse 10-13, p. 241. In der gedruckten Version sind die Lesarten meist verfälscht, und einige Teile fehlen auch. Deshalb zitieren wir die wichtige Passage aus dem MS.:

"jīrṇā vakrāntarā śrutyā śiraśśūnyātiśākhikāḥ //
svayaṃ patitavṛkṣāśca svayamevatu śoṣitāḥ /
vakrakoṭarasaṃyuktā vyālapakṣisamāśritāḥ //
vātāśanipadā bhinnā vallījātibhirāvṛtāḥ /
gulmavalmīkamāśritya caṇḍālāvāsasaṃśritāḥ //
devālayasabhācaityaśmaśānapathijā drumāḥ /
nṛpamandiraṃ saṃśritya karmakārālayāśritāḥ //
rudramandiraṃ saṃśritya carmakārālayāśritāḥ /
andhā caiva tu vṛkṣāśca anyakarmasu yojitāḥ //
varjayettu prayatnena gṛhīte kartṛnāśanam /
tasmātsarvaprayatnena doṣāḍhyaṃ parivarjayet //

gefallen sind, die auf natürliche Weise (von selbst) ausgetrocknet sind, die Höhlungen haben, in denen Schlangen (Vyāla) und Vögel ihre Nester bauen, die vom Sturm gespalten, vom Blitz verbrannt, von Ungeziefer befallen, von Büschen umstanden, in der Nähe von Ameisenhügeln gewachsen, nahe von Wohnstätten der Caṇḍāla-s (der Unberührbaren), Tempeln, öffentlichen Gebäuden, Caitya-s, Begräbnisstätten, Straßen, Königspalästen, Handwerkerhäusern, dem Tempel von Rudra, den Häusern der Leder-Arbeiter (d.h. der Schuhmacher) usw. gewachsen sind, die Feuer gefangen haben und die schon für andere Zwecke benutzt wurden, diese Bäume müssen immer gemieden werden. Stattdessen muß man besonders gute Bäume aussuchen und sich von ihnen das Holz verschaffen.[8]

Die oben genannten Bedingungen mögen auf den ersten Blick abergläubisch erscheinen. In einigen Fällen kann das nicht geleugnet werden, doch die meisten von ihnen haben technische Bedeutung. Nehmen wir z.B. die Bedingung, daß ein vom Sturm zerrissener oder vom Blitz verbrannter Baum verworfen werden soll. Wenn man dies betrachtet, so ist es nicht schwer, sich vorzustellen, daß durch derartige Ereignisse das natürliche Wachstum des Baumes behindert wird und daß sein Holz an Festigkeit und Frische verlieren wird. So

---

Man mag im einen Text ein paar Hinweise mehr oder im anderen weniger finden, doch auch dieser Gegenstand wird in allen Texten ausführlich behandelt. Da alle Texte das gleiche Bestreben zeigen, ist es nicht notwendig, all jene verschiedenen Angaben hier vorzulegen. Zu solchen Angaben siehe V.A.K., Ausg. M., p. 78; Ausg. T., p. 40; K.J.K., p. 41 und S.A.A., p. 63.

8) Mit Ausnahme einer kurzen Bemerkung dieser Art geht das K.Ś. nicht weiter auf Einzelheiten über die Beschaffenheit der Bäume, die vorgezogen werden sollen, ein. Die anderen Texte jedoch tun es an eben den Stellen, wo sie die Beschaffenheit ungeeigneter Bäume beschreiben. Der V.A.K. z.B. sagt, daß Bäume, die nahe an Teichen voller Lotosblumen, in der Nähe von Pflanzen wie dem heiligen Basilikum usw. gewachsen sind, ausgewählt werden sollen.

sind viele dieser Bedingungen dafür gedacht, auf diese oder jene Weise den wirklichen Wert der Bäume und letztlich des Holzes selbst anzuzeigen. Dieselben Werte sind auch in der folgenden Einteilung der Bäume angestrebt.

c) Einteilung der Bäume in männliche, weibliche und sächliche

Die Bäume sind von dreierlei Art - männlich, weiblich und sächlich.[9] Ob ein Baum auf ebenem oder unebenem Platz wachsen mag, er muß gerade, kräftig und solide sein (d.h., er muß dichte Fasern und keine Höhlungen haben). Er muß nur wenig Äste haben. Seine Früchte, Blüten und Blätter müssen kraftvoll sein. Wenn man ihn berührt, soll er weder zu kalt noch zu warm sein, und er soll nur mäßig ölig und wässerig sein. Der Baum, der diese Eigenschaften aufweist, ist männlich.

Der Baum, der, gleich ob er an ebenem oder unebenem Orte aufkeimte, gerade wächst, der zart ist, dessen Stamm sich vom Boden zur Spitze hin langsam verjüngt, dessen Blü-

---

Aber diese Angaben sind in technischer Hinsicht ohne große Bedeutung.

9) In der Druckausgabe des K.Ś. (Verse 2-7, pp. 240-41) sind die Lesarten insgesamt falsch. Wir sind gänzlich der Passage aus dem MS. gefolgt, die wir hier zitieren:
"strīpunnapuṃsakaṃ ceti vṛkṣabhedaṃ tridhā bhavet /
snigdhe vā'snigdhabhūmau vā ārjavaṃ sudṛḍhaṃ ghanam //
alpaskandhasamāyuktaṃ phalaṃ pañcadalaṃ dṛḍham /
śītaloṣṇaṃ ca sammiśraṃ alpasneharasānvitam //
yattatpuṃliṅgamākhyātaṃ devānāṃ tadihocyate /
snidghe vā snigdhabhumau ca ārjavaṃ cātimārdavam //
mūlādagraṃ kramātkṣīṇaṃ puṣpaṃ caiva phalaṃ dalam /
atimārdavasaṃyuktaṃ atiśītalasaṃyutam //
atisnehasamāyuktaṃ rasaṃ caiva tathā bhavet /
etatstrīvṛkṣamākhyātaṃ devīnāṃ śūlayogyakaṃ //
kṣīṇamūlasamāyuktaṃ (patraṃ) puṣpaṃ phalaṃ tathā /
atidurbalasaṃyuktaṃ yattad ṣaṇḍamudāhṛtam" //

ten, Früchte und Laub sehr weich (aber nicht schlaff und lose) sind und der viel Öl und Wasser enthält; ein solcher Baum ist weiblich.

Der Baum, dessen Stamm am Anfang schmaler ist als am Ende, dessen Blätter, Früchte und Blüten sehr schwach anhaften, ist sächlich.[10]

Ob die Einteilung der Bäume in drei Kategorien, als männliche, weibliche und sächliche, von der Botanik her richtig sein kann oder nicht, ist eine andere Frage, die wahrscheinlich zu verneinen ist. Aber selbst dann bleibt offensichtlich, daß dadurch weiterhin betont wird, daß nur hartes und festes Holz für die Anfertigung von Śūla-s verwandt werden soll, um die äußerste Dauerhaftigkeit der Plastik sicherzustellen. Auch ist hier angegeben, daß die für eine männliche Figur vorgesehen Śūla-s aus dem Holz eines männlichen Baumes gearbeitet werden sollen und ebenso die für eine weibliche Figur aus dem Holz eines weiblichen Baumes. Dagegen muß der Gebrauch des Holzes sächlicher Bäume für diese Zwecke vermieden werden. Wir sind nicht in der Lage, die Bedeutung der Anweisung, das Holz von männlichen und weiblichen Bäumen für die Śūla-s von jeweils männlichen

---

10) Diese Einteilung der Bäume in männliche, weibliche und sächliche findet sich, abgesehen vom K.Ś., nur im V.A.K., in dem der Baumstamm als die Grundlage der Klassifikation angesehen wird. Nach dem V.A.K. soll der Baum, dessen Stamm von der Wurzel bis zur Spitze gerade und rund ist und der eine große Anzahl von Ästen hat, als männlich angesehen werden. Der Baum, dessen Stamm sich vom Ansatz bis zur Spitze langsam verjüngt, soll als weiblich erkannt werden, und der, dessen Stamm oben dicker ist als unten, ist sächlich. (Ausg. M., p. 78; Ausg. T., p. 40).

Viele Äste zu haben, ist nach dem V.A.K. eine Fähigkeit des männlichen Baumes, aber dem K.Ś. zufolge ist dasselbe dessen Unfähigkeit. Es sollte jedenfalls untersucht werden, wie es zu diesen Differenzen kommt.

und weiblichen Plastiken zu verwenden, zu erklären. Aber mit dem Verbot des Holzes sächlicher Bäume wird die größte Dauerhaftigkeit angestrebt, wie aus dem Hinweis auf die schlechten Eigenschaften dieses Baumtypus hervorgeht.

d) Auswittern des Holzes

Man muß die Bäume unter Beachtung der genannten Bedingungen auswählen und an einem günstigen Tage schlagen. Nachdem man die Äste entfernt hat, soll man den Stamm an den Ort (Karmamaṇḍapa) bringen, an dem die Śūla-s vorbereitet werden. Dort soll man eine Plattform (Sthaṇḍila) aus grobem Sand aufschütten. Die Länge der Aufschüttung soll von der Notwendigkeit bestimmt werden, die Breite entspricht der halben Länge, während die Höhe vier Aṅgula-s oder drei Zoll beträgt. Auf dieser Aufschüttung soll man das Holz ein Jahr[11] oder wenigstens ein halbes Jahr lang

11) An dieser Stelle heißt es im MS.: māsaṃ pakṣamathāpi vā, was falsch ist, da die Zeit von einem Monat zum Auswittern zu kurz ist. Dies wird auch in folgender Bemerkung erwiesen: paścācchulaṃ tu kartavyaṃ tvaritantu na kārayet. In der gedruckten Version (K.Ś., Vers 33, p.242) finden wir jedenfalls eine Lesart: samaṃ pakṣamathāpi vā. Wir nehmen an, daß es ursprünglich samamardhamathāpi vā gelautet hat. (Zur selben Sache siehe auch V.A.K., Ausg. M., p. 80; Ausg. T., p. 41.)

Der Text sagt weiterhin, daß der Stamm so gelegt werden muß, daß seine Frontseite die Erde berührt. Aus einem anderen Vers (Nr. 23, p. 242) ist klar, daß die Seite des Baumes als Front angesehen wird, die nach Osten blickt, solange der Baum noch steht. Entsprechend ist die Westseite sein Rücken, während Süd- und Nordseite jeweils rechts und links bezeichnen. Diese und andere ähnliche Angaben scheinen keinerlei technische Bedeutung zu haben.

Derartige Ausführungen scheinen jedoch in den meisten der Bücher wiederholt zu sein. J.N. Banerjea zitiert einen Vers (D.H.I., Anm. 1, p. 208) aus dem Mānasāra.

auswittern lassen. Danach kann man die Śūla-s anfertigen.

Er hebt hervor, daß P.K. Acharya's Übersetzung des Verses falsch ist, bemerkt aber gleichzeitig, daß die zweite Hälfte des Verses als solche keinerlei Bedeutung wiedergebe. Wenn aber der Vers, wie er ihn zitiert, richtig ist, dann ist dem zweiten Halbvers zufolge die Seite des Baumes, die, nachdem er gefällt ist, die Erde berührt, seine Front, und die entgegengesetzte ist - in Konsequenz - der Rücken. Somit ist hier die Bestimmung der Frontseite nach einem anderen Prinzip vorgenommen worden. Doch welchen Prinzipien auch immer man in solchen Angelegenheiten gefolgt ist, sie haben keine große Bedeutung. Die Texte sagen jedoch auch, daß die unteren und oberen Teile der Śūla-s, Säulen etc. entsprechend dem Verlauf des Stammes angefertigt werden sollen, d.h. vom Ansatz zur Spitze hin. Diese und ähnliche Angaben haben hinreichend technische Bedeutung.

Kapitel VII

DAS SYSTEM DER MASSE UND PROPORTIONEN DES MENSCHLICHEN KÖRPERS

Wenn man aus dem ausgesuchten Holz die Śūla-s oder Einzelteile des Befestigungsgerüstes anfertigen muß, ist es notwendig, eine genaue Kenntnis der Körperproportionen zu haben, auf deren Basis man dann die Maße der verschiedenen Teile des Gerüstes bestimmen kann. Dies ist ein grundlegendes Erfordernis. Ist das Gerüst erst einmal errichtet, können weder größere, noch selbst allzuviele kleinere Änderungen in den späteren Stadien der Modellierung vorgenommen werden. Hinsichtlich dieser praktischen Schwierigkeiten muß man eine genaue Kenntnis der Proportionen des menschlichen Körpers haben.

In Indien wurde zusammen mit einem anatomischen System für Künstler auch ein System der Maße entwickelt. Dieses System war - soweit unsere gegenwärtigen Kenntnisse reichen - mehr als zweitausend Jahre in Gebrauch. Obgleich in den Kunst-Schulen und -Hochschulen des modernen Indiens weder Skulptur noch Malerei auf der Grundlage des alten Systems gelehrt werden, ist dieses auch heute noch dank traditionsverpflichteter Künstler und deren Treue zu ihrem eigenen Wissen lebendig. Diese einfach gesinnten Leute üben dieses Verfahren noch aus, obwohl viele von ihnen unfähig sind, es methodisch zu erklären. Abgesehen von der lebendigen Tradition können wir dieses System auch nach Hunderten von Büchern, zu denen die hier benutzten Texte gehören, wissenschaftlich erforschen. Trotzdem herrscht auch heute noch manches Mißverständnis über die wissenschaftliche Natur des anatomischen Systems, nach dem die alten indischen Künstler arbeiteten. Es ist müßig, hier die Fragen zu diskutieren, wie es zu solchen Mißverständnissen kam, oder wie weit sie verbreitet sind, usw. Es genügt vielleicht, hier zu erwähnen, daß selbst der in heutiger Zeit unternommene Versuch, dieses System der Anatomie als Tālamāna zu bezeichnen, völlig falsch ist. Von der anderen unangemessenen Kenntnis der Hauptprobleme des Systems soll gar nicht

erst gesprochen werden.

a) Das System der Maße

Soweit es das gegenwärtige Anliegen erfordert, wird hier eine Darstellung des Maßsystems und auch der Anatomie, wie sie von den alten indischen Künstlern angewandt wurden, gegeben. In diesem System werden die verschiedenen menschlichen Formen in ihren Proportionen durch eine Anzahl Tāla-s ausgedrückt, z.B. Pañca (fünf)-Tāla-Form, Ṣaṭ (sechs)-Tāla-Form, Sapta (sieben)-Tāla-Form, Aṣṭa (acht)-Tāla-Form, Nava (neun)-Tāla-Form und Daśa (zehn)-Tāla-Form. Tāla bedeutet wörtlich: "Von der Handfläche", d.h. das Maß der Länge der Handfläche, genau gesagt, vom Ende des Handgelenkes bis zur Spitze des Mittelfingers. Für jetzt müssen wir verstehen, daß dies rein etymologisch ist, was besagen will, daß eine solche Bedeutung auf die meisten der obengenannten Formen nicht anwendbar ist.[1] Was Tāla als Maßeinheit praktisch bezeichnet, ist eine bestimmte Länge, die in zwölf gleiche Teile, genannt Aṅgula-s, aufgeteilt ist. Mit anderen Worten, ein Tāla besteht aus zwölf Aṅgula-s, und ein solches Aṅgula ist die Grundeinheit des indischen Maßsystems.

In alten Zeiten wurden verschiedene Methoden angewandt, um die Größe oder Länge eines Aṅgula's dem Zweck entsprechend zu bestimmen. In den meisten Fällen herrschte jedoch Einheitlichkeit in der Annahme eines bestimmten Multiplikationsstandards und einer besonderen Terminologie.

---

1) Tāla wird manchmal auch als Mukha, Gesicht angegeben, d.h., die Länge des Gesichtes von der Haargrenze bis zur Kinnspitze. Dies besagt, daß das Gesicht ein Tāla mißt. Ebenso wie ein Tāla in vielen Fällen nicht der Länge der Handfläche entspricht, so stimmt auch das Gesicht, als bestimmte Länge oder Maßeinheit, nicht mit den Gesichtern vieler, in der Gesamthöhe differierender Figuren überein. Wo diese entsprechen und warum sie in anderen Fällen nicht entsprechen, ist ein selbständiges Thema, das gesondert besprochen werden müßte.

Vielleicht ist es merkwürdig, daß, soweit es die Maße betrifft, niemals ein Dezimalsystem in Indien, dem Land seiner Erfindung, angewandt worden ist. In der Mehrzahl der Fälle wurde das Ein-Achtel-System in der Teilung des Aṅgula befolgt. Auf diese Weise wird das Aṅgula weiterhin in verschiedene Abschnitte aufgeteilt, die so groß sind wie ein Paramāṇu (wörtl.: Atom), ein kleines Teilchen, das gesehen werden kann, wenn es in einem Sonnenstrahl schwebt, der durch eine kleine Öffnung in einen dunklen Raum dringt. All diese Unterteilungen haben nur theoretische Bedeutung und waren niemals in Gebrauch mit einer Ausnahme, nämlich Yava (wörtl.: Gerstenkorn, d.h. die Weite des Mittelteils eines Gerstenkorns). Dieses Yava macht ein Achtel eines Aṅgula aus. Während in jedem System die Benennungen der Maßeinheiten dieselben sind, variiert ihr Bedeutungsinhalt (d.h. das durch sie angegebene Maß) entsprechend der Gelegenheit, bei der sie angewandt werden.

Auf dem Gebiet der Bildnerei oder der Figurenzeichnung sind die durch diese Worte bezeichneten Maße nicht gleichbleibend oder absolut, sondern relativ. Sie werden auf folgende Weise festgelegt. Die Gesamthöhe oder vertikale Ausdehnung eines Bildwerkes oder einer Figur wird zuerst bestimmt und diese dann entsprechend der Anzahl von Tāla-s, in die die Figur aufzugliedern ist, in gleiche Teile geteilt. Wenn z.B. ein Zehn-Tāla-Bildwerk geformt werden soll, so muß man zuerst die Höhe der Figur ausmessen und diese dann durch zehn teilen. Die sich ergebende Länge ist dann gleich einem Tāla. Dieses wird nochmals in zwölf gleiche Teile geteilt, um die Länge der Aṅgula-s zu erhalten. Das Aṅgula ist die Grundeinheit des Maßsystems, obgleich es noch verschiedene Unterteilungen aufweist. Auf dem Gebiet der Bildnerei und Malerei wird das Aṅgula als Dehalabdhāṅgula bezeichnet, um es von anderen Aṅgula-Arten wie dem in der Architektur angewandten Mānāṅgula und dem bei der Errichtung von Opferaltären benutzten Mātrāṅgula usw. zu unterscheiden. Dehalabdhāṅgula ist das Aṅgula, das vom Körper, implizite von der Höhe des Körpers, abgeleitet ist. Somit ist dies ein indirekter Weg, das Maßsystem als ein relatives zu bezeichnen. Also sind Tāla, Aṅgula, Yava etc. in

diesem System relative Maße, und als solche mögen sie Verwirrung hervorrufen, wenn sie mit allgemein bekannten Maßbezeichnungen, die ganz bestimmte, ihnen eigentümliche Bedeutungen enthalten, übersetzt werden.

In dem indischen System der Anatomie ist das, was als Navatāla-Figur bezeichnet wird, nichts anderes als der erwachsene Körper. In der Natur können wir in den Abmessungen erwachsener Körper einige Unterschiede entdecken. Dies trifft noch stärker zu, wenn ethnische Verschiedenartigkeiten mit in Betracht gezogen werden. Aber in diesem Zweig der Wissenschaft ist auf Grund von Durchschnittsmaßen der Schluß gezogen worden, daß die erwachsene Gestalt mit neun Tāla-s auszumessen ist. Wenn diese Wissenschaft formuliert werden soll, ist dies nur möglich, wenn sie sich auf Durchschnittsmaße verläßt, und in der Tat stützt sich ja jede Wissenschaft auf gemeinsame oder allgemeine Beobachtungen. Jedoch über die Fragen, wann dieses System formuliert wurde und auf welche ethnologische Gruppe es sich stützte, usw., kann nichts ausgesagt werden. Auf Grund unserer Studien kann mit Sicherheit festgestellt werden, daß das Verfahren, einen erwachsenen Körper mit neun Tāla-s auszumessen, mindestens seit dem zweiten Jahrhundert n. Chr. geübt wurde. Doch hiermit ist nicht das Ursprungsdatum festgelegt (im Gegenteil, es sind nur die Grenzen unseres Wissens aufgezeigt). Weiterhin, das indische System der Anatomie für Künstler ist nicht - wie manche glauben - willkürlich. Es wurde sicher nach umfangreichen Naturbeobachtungen formuliert. Die Vorstellung, daß eine erwachsene Gestalt neun Tāla-s mißt, ist eine große Errungenschaft und ein Markstein in der Entwicklung dieses anatomischen Systems in Indien.

Hier sollten wir anmerken, daß die Āgama-Texte - natürlich mit einigen Ausnahmen - die Tendenz zeigen vorzuschreiben, daß die Figuren der Hauptgottheiten nach dem Uttamadaśatala- (höheres zehn-Tāla-) Maß gestaltet werden sollen. Doch gibt es andere Texte, die entweder nur von den graphischen und plastischen Künsten handeln oder die verschiedenen Kategorien angehören, wie die mythologischen (purāṇa) und enzyklopädischen. Dieser Typus textlicher Überlieferung

neigt allgemein zu der Vorschrift, daß die Figuren der bedeutenden Gottheiten und Menschen nach dem Nava (neun)-Tāla-Maß gearbeitet werden sollen. So kann eine Veränderung der Vorschriften festgestellt werden, doch ergeben sich daraus keine wesentlichen Unterschiede.

Wir müssen uns vorstellen, daß das indische System der künstlerischen Anatomie ein Proportionssystem ist. Wenn wir uttamadaśatāla und navatāla Figuren unter diesem Gesichtspunkt betrachten, gibt es keinen großen oder bemerkenswerten Unterschied zwischen beiden[2], soweit es die Proportionen der Gesamthöhe angeht. Und was an Differenzen in anderen kleineren Unterteilungen auftritt, kann keine größere Bedeutung haben. Dennoch sollten wir - im Anschluß an die

---

2) Stella Kramrisch (siehe H.T., Bd. II, pp. 309-11 mit Anm.) hebt richtig hervor, daß das Daśatāla-System, auf dem des Navatāla aufgebaut ist, aber in der Darstellung dessen sind ihr Fehler unterlaufen. Ebenso ist es wahrscheinlich nicht richtig, wenn sie es mit der "sectio aurea" vergleicht, wo "the navel devides the total height of the figure". In dem indischen System der Anatomie, soweit es entweder die Navatāla- oder die Daśatāla-Figur angeht, liegt das Zentrum des Körpers am und um den Ansatz der Genitalien. Einmal bemerkt sie, daß das Navatāla-System das Vitruvische System repräsentiere. An anderer Stelle äußert sie - unter Hinweis auf Panofsky - daß der Navatāla-Typus nach Prinzipien entwickelt sei, die denen der Byzantinischen Kunst ähnlich seien. Panofsky untersucht die Proportionssysteme, die von den Künstlern des Westens von der Antike bis in die heutige Zeit benutzt wurden, in einem meisterhaften Aufsatz, den er zunächst in deutscher Sprache verfaßte und später selbst ins Englische übersetzte (M.V.A., pp. 55-107). Er ist der Ansicht, daß sich das Byzantinische System von dem des Vitruv unterscheidet, und er hat "no doubt that the origin of this system", nämlich des Byzantinischen Systems, "is to be sought in the East", d.h. in Arabien (a.a.O., p. 76).

Art von Texten, die wir hier benutzen - die Haupteinteilung der daśatāla Figur erläutern.

Bevor wir die Maße der daśatāla Figur angeben, mag hier ein anderer Punkt klargestellt werden. Soweit unsere gegenwärtige Kenntnis reicht, gibt es mindestens seit dem fünften oder sechsten Jh. n. Chr. ein Verfahren, unter Verwendung einiger Adjektive auf diese Maße zu verweisen. Und zwar handelt es sich dabei um Adjektive wie uttamadaśatāla, madhyamadaśatāla und adhamadaśatāla, die besagen: das höhere, mittlere und niedrigere Zehn-Tāla-Maß. Wenn einer bestimmten Anzahl Tāla-s ein Maß von vier Aṅgula-s zugezählt wird, dann wird es als höher, uttama, bezeichnet, wenn die gleiche Anzahl Aṅgula-s davon abgezogen wird, nennt man es niedriger, adhama. Wenn schließlich weder eine Vergrößerung noch eine Verringerung vorgenommen wird, wird es als mittleres, madhyama Maß bezeichnet. Demnach bedeuten die Worte uttamadaśatāla, madhyamadaśatāla und adhamadaśatāla soviel wie jeweils 124, 120 und 116 Aṅgula-s.

Nach dieser kurzen Einführung in das System als Ganzes werden wir uns nun den Einzelheiten des Daśatāla-Systems zuwenden. Wenn man alle Maße der Daśatāla-Figur aufzeigen wollte, ergäben sich einige hundert. Aber das gegenwärtige Anliegen erfordert es nicht, in derartig minutiöse Details einzudringen. Es genügt, wenn einige für unsere derzeitigen Bedürfnisse wichtige Maße hier dargestellt werden. Folgendes ist das notwendige Vokabular:

Uṣṇīṣa: Ursprünglich Kopfbedeckung oder Turban, später ein Haarknoten auf dem Kopf und noch später ein Teil der Scheitelhöhe des Schädels oder ein Oberteil des Scheitelbeines. Unsere Texte verwenden es in der letzten Bedeutung.

Keśānta: Wörtlich das Ende des Haares, d.h. die Schädelpartie, an der die Behaarung aufhört. Dies deshalb, weil dieser Bereich oft Keśāntarekhā, Behaarungsgrenze, genannt wird, zuweilen heißt es auch Keśāntadeśa. Natürlich gibt es zwei dieser Grenzen, eine vordere und eine rückwärtige. Der einfache Ausdruck, Keśānta, meint im allgemeinen die vordere. Diese ist selten als Pūrvake-

śāntarekhā (vordere Haargrenze) gekennzeichnet, die rückwärtige jedoch ist oft als Paścimakeśantarekhā (rückwärtige Haargrenze) spezifiziert.

Akṣisūtra: Die Horizontale, die quer durch die inneren oder Tränenwinkel der Augen verläuft.

Nāsikānta: Unteres Ende des Nasenbodens.

Hanusīmā: Unterkante des Kinns.

Gala: Ein dünnes Blatt des polsterartigen Muskels, der unter dem Kiefer[3] hängt.

Kaṇṭha: Hals, genauer der Vorderteil des Halses, d.h. die Kehle.

Hikkā: Die Halsgrube. Anders ausgedrückt: die Mulde, die unterhalb des Halses und oberhalb der Oberkante des Brustbeines liegt.

Hṛdaya: Allgemein das Herz, doch hier ist es die Unterkante des Brustbeins oder die Magengrube.

Nābhi: Nabel oder Umbilicus.

Liṅgamūla: einige Male als Medhramūla erwähnt: Der Ansatz des Geschlechtsorgans.

Ūru: Oberschenkel, d.h. gemessen vom Liṅgamūla zum oberen Rand der Kniescheibe oder Patella

Jānu: Knie (Patella)

Jaṅghā: Unterschenkel, d.h. gemessen vom unteren Rand der Patella zum Ende des inneren Fußknöchels (Enkel)

Padocca oder Pārṣṇi: Höhe der Ferse, gemessen vom Ende des Fußknöchels (Enkel) zum Boden.

Kakṣā: Achselhöhle (d.h. Kakṣāmūla), äußerer Rand der Achselhöhle.

Bāhumūla: Ein Teil des Armes etwas oberhalb vom Ende des Deltamuskels. Mit anderen Worten, der Teil des Armes, der auf der Horizontalen liegt, die durch die Achselhöhlen verläuft.

Madhya oder Madhyodara, wie es unsere Texte im Zusammenhang mit der Tonbildnerei beschreiben. Beide Ausdrücke besagen: Die Lende, Taille.

---

3) Diese Angabe findet sich nur in den Büchern, die der Āgama-Schule angehören. In anderen Schriften ist es der vordere Teil des Halses.

Kaṭi: Hüfte, d.h. das mittlere Drittel innerhalb der Gesamtlänge der Partie zwischen Nābhi und Liṅgamūla.

Ūrumadhya: Mittelteil des Oberschenkels, der die größte Stärke und den weitesten Umfang des ganzen Oberschenkels hat.

Jaṅghāmūla: Der Anfang des Unterschenkels, d.h. der Teil, der zwischen Knie und Wade liegt.

Gulpha: Fußknöchel (Enkel).
Maṇibandha: Handgelenk.
Korpara, auch Kūrpara geschrieben: Ellbogengelenk.
Prakoṣṭha oder Prabāhu: Unterarm.
Hasta: Handfläche einschließlich der Finger.

b) Proportionen der männlichen Figur

Die Hauptteilung der Gesamthöhe oder vertikalen Länge der Uttamadaśatāla-Figur ist folgende:[4]

a = Aṅgula, y = Yava

	a.y		a.y
Höhe des Uṣṇīṣa	1.3		
Vom Uṣṇīṣa zum Pūrva-Keśānta	3.0	Höhe des Schädels	4.3
Vom Keśānta zum Akṣisūtra			4.3
Vom Akṣisūtra zum Nāsikānta			4.3
Vom Nāsikānta zum Hanusīmā			4.3

	a.y		
Vom Hanu zum Gala	0.4		
Vom Gala zur Hikkā	3.7	Höhe des Halses	4.3
Von der Hikkā zum Hṛdaya			13.3
Vom Hṛdaya zur Nābhi			13.3
Von der Nābhi zum Liṅgamūla			13.3
Die Höhe des Ūru			27.0
Die Höhe des Jānu			4.0
Die Höhe der Jaṅghā			27.0
Die Höhe der Pārṣṇi oder Padocca			4.0
Die Gesamthöhe der Uttamadaśatāla-Figur beträgt			124.0
d.h. 124/12 = 10 Tāla-s, 4 Aṅgula-s.			=====

Abgesehen von den vertikalen Hauptteilungen genügt es zur Zeit für uns, die Breiten- und Längenmaße an einigen Punkten, die für unsere Zwecke wichtig sind, festzustellen.

	a.y
Die Weite zwischen den Kakṣā-s beträgt	22.0
Dagegen mißt die Breite jedes Bāhumūla	9.4
Somit mißt die Gesamtbreite der Brust einschließlich der Bāhumūla-s auf der durch die Kakṣā-s verlaufenden Horizontalen[5]	41.0
Die Weite des Madhya oder Madhyodara	16.4
Die Weite der Kaṭi von einer Seite zur anderen beträgt	20.4
Die Stärke des Ūrumadhya mißt	13.6
Die Länge des Fußes von der Ferse bis zur Zehenspitze mißt	17.0
Die Breite des vorderen Fußes, gemessen am Zehenansatz, beträgt	7.0
Die Länge des Bāhu mißt	27.0
Die Länge des Korpara[6] mißt	2.0
Die Länge des Prakoṣṭha mißt	21.0
Die Länge des Hasta mißt	13.4

4) Dies entspricht der Darstellung im Ś.R., pp. 34-46.

5) Nach dem Ś.R. beträgt die Gesamtbreite des Körpers auf der Horizontalen, die durch die Hikkā, Halsgrube, läuft, nur 40 Aṅgula-s, d.h., sie ist um ein Aṅgula kürzer als die hier gegebene Breite. Diese kann breiter als jene sein, wegen des Vorsprungs, der durch die Drehung im Deltamuskel oberhalb seines Ansatzes entsteht.

6) Es ist eine Besonderheit einiger Āgama-Texte, dem Korpara eine Länge von zwei Aṅgula-s zuzuschreiben. Andere Texte geben dies nicht an. Tatsächlich bedarf es dieser Maßzugabe nicht, denn sie ist hier nicht, wie im Falle des Jānu, aus Gründen der Form und Beschaffenheit notwendig. Wie es auch mit der Richtigkeit oder Fehlerhaftigkeit dieser Anweisung stehen mag, wir müssen sie be-

c) Proportionen der weiblichen Figur

Es ist angegeben, daß die Figuren von bedeutenden Göttinnen nach dem Madhyamadaśatāla-Maß gestaltet werden müssen. Die vertikale Aufteilung geschieht folgendermaßen:

	a.y
Uṣṇīṣa	1.0
Vom Uṣṇīṣa zum Pūrva-Keśānta	3.0
Vom Keśānta zum Akṣisūtra	4.6
Vom Akṣisūtra zum Nāsānta	4.4
Vom Nāsānta zum Hanusīmā	4.6
Kambu, d.h. Kaṇṭha oder Gala	4.0
Von der Hikkā zum Hṛdaya	13.0
Vom Hṛdaya zur Nābhi	13.0
Von der Nābhi zur Yoni (d.h. Liṅgamūla)	13.0
Ūru	26.0
Jānu	4.0
Jaṅghā	26.0
Padocca oder Pārṣṇi	4.0
Das Gesamtmaß beträgt, in Aṅgula-s[7] ausgedrückt	121.0
oder anders 10 Tāla-s, 120/12 = 10.	=====

Es folgen die Maße der Weiten einiger wichtiger Stellen an der weiblichen Figur:

	a.y
Der Abstand von einer Kakṣā zur anderen mißt	17.0
während die Breite eines jeden Bāhumūla	7.0
beträgt. Demnach mißt die Gesamtbreite der Brust einschließlich der Bāhumūla-s auf der durch die Kakṣāmūla-s laufenden Horizontalen	31.0
Die Weite des Madhya oder Madhyadeśa mißt	11.0
Die Weite der Kaṭi mißt von einer Seite zur anderen	24.0
Die Weite des Ūrumūla mißt	12.0

behandeln, denn sie ist in den Texten vorgeschrieben, auf die wir uns in dieser Sache stützen.

7) Zehn Tāla-s sollten nur 120 Aṅgula-s enthalten, doch

Dies sind die wichtigen Maße der uttama und madhyama Daśatāla-Figuren, die für das Verständnis der Probleme bei der Herstellung des Befestigungsgerüstes herangezogen werden müssen. Vor diesem Hintergrund wenden wir uns nun den Einzelheiten der Vorbereitung der Śūla-s zu.

---

nach der Darstellung in den gedruckten Texten gibt es ein Sonder-Aṅgula, das einiger Untersuchung bedarf.

Kapitel VIII

ŚŪLALAKṢAṆA ODER DER PROZESS DER ANFERTIGUNG VON EINZELTEILEN FÜR DAS BEFESTIGUNGSGERÜST

a) Erklärung des Wortes: Śūla

Die Śūla-s werden auch als Daṇḍa-s erwähnt, allerdings nur dann, wenn es sich um Komposita, wie z.B. Vaṃśadaṇḍa, Kaṭidaṇḍa etc., handelt. Sowohl Śūla als auch Daṇḍa bedeuten wörtlich oder nach allgemeinem Sprachgebrauch: runder Pfahl oder runde Stange, doch können sie nicht so übersetzt werden, da sie in vielen Fällen vier Flächen haben. Es scheint keine andere Möglichkeit zu geben als die, das Wort Śūla oder Daṇḍa mit: Einzelteil des Befestigungsgerüstes zu erklären. Jedenfalls sind die Śūla-s[1] nach den Gliedern oder Bereichen des Körpers, in denen sie liegen, auf folgende Weise gesondert benannt.

b) Erklärung der Bezeichnungen der verschiedenen Śūla-s

Vaṃśadaṇḍa, wörtlich: der Stab, der das Rückgrat (Wirbelsäule) darstellt.
Vakṣodaṇḍa[2], die quer in der Brust liegende Stange.

1) In bezug auf die Beschreibung vieler Eigentümlichkeiten der Śūla-s und der Methode ihrer Zusammenstellung herrscht mehr Übereinstimmung innerhalb der Texte. Die Unstimmigkeiten, die man in ihnen feststellen kann, beziehen sich meistens auf die Maße der Śūla-s. Dieses ist unvermeidlich, da sie in der Beschreibung der größeren und kleineren Proportionen der Bildwerke, der Proportionen nämlich, die die Maße der Śūla-s bestimmen, ziemlich verschiedene Wege gehen. Somit tragen solche unterschiedlichen Darstellungen nichts Wesentliches zu unserem Verständnis der Technik bei.

2) Diese Lesart trifft man stets im MS. an, aber in allen Texten wird dies oft als Pakṣadaṇḍa erwähnt. Die Lesart: Pakṣadaṇḍa scheint uns falsch zu sein, obgleich sie an den meisten Stellen und auch in allen Texten vorkommt.

Kaṭidaṇḍa, die quer zwischen den Hüften liegende Stange.
Ūruśūla, das Śūla, das den Oberschenkelknochen darstellt.
Jaṅghāśūla, das Śūla, das die Unterschenkelknochen, nämlich Tibia und Fibula, darstellt.
Talaśūla, das die Fußknochen, wie Fersen-, Sprung-, Kahn-, Würfel- und Keilbein, und in gewissem Umfang auch die Mittelfußknochen repräsentierende Śūla.
Bāhuśūla, das Śūla, das den Oberarmknochen darstellt.
Prakoṣṭhaśūla oder Prabāhuśūla, das Śūla, das die Unterarmknochen Elle und Speiche darstellt.
Pārśvadaṇḍa, der Stab, der zwischen Vakṣodaṇḍa und Kaṭidaṇḍa und zu seiten des Vaṃśadaṇḍa liegt und als eine Entsprechung der Rippen angesehen werden kann.
Upaśūla, wörtlich: Hilfs-Śūla. Sozusagen das, was als Stütze an der Rückseite der Plastik verwandt wird.

In diesem Zusammenhang mag hier noch ein weiteres Wort erläutert werden. Śikhā bedeutet gewöhnlich: Spitze oder Ende, aber hier bezeichnet es jede Art von vorspringendem Teil, der dem Zweck der Gelenkherstellung dienen soll. Es gibt hier zwei Arten: die Vakraśikhā und - implizite - die Avakraśikhā oder Ṛjuśikhā. Der erste dieser Ausdrücke bedeutet: Haken, der zweite hingegen bezeichnet ein gerades Stück.

Dies sind die Śūla-s[3], aus denen das Befestigungsgerüst errichtet wird. Sie alle werden aus gut ausgewittertem Holz von den Kernholzpartien ganz bestimmter Arten von ausgesuchten Bäumen angefertigt. Die verschiedenen Maße der Śūla-s müssen auf Grund des Maßsystems, nach dem die Figur gestaltet werden soll, bestimmt werden. Die Charakteristika der verschiedenen Śūla-s werden nun einschließlich der Maße erklärt werden. Während alle anderen Eigenarten den Śūla-s aller Bildwerke von verschiedener Proportionierung gemeinsam sind, korrespondieren die hier gegebenen Maße nur mit

3) Dies sind die wesentlichen oder grundlegenden, nicht allein nach dem K.Ś., sondern auch nach anderen Texten. Letztere erwähnen auch noch einige andere Śūla-s, z.B. Maulidaṇḍa u.a.m. Da diese aber unwesentlich sind, werden wir sie nur im Textzusammenhang erwähnen.

denen des Uttamadaśatāla-Systems, das im letzten Kapitel dargelegt wurde. Daher werden sie auf der Basis dessen beschrieben werden. Ihre Übereinstimmung ist jedoch nicht immer exakt, sondern nur ungefähr, aus dem einfachen Grunde, weil die Śūla-s in der Statue verborgen liegen sollen.[4]

c) Maße und Beschreibung der verschiedenen Śūla-s

a = Aṅgula, y = Yava — a.y

1.) Die Länge des Vaṃśadaṇḍa ist gleich der der oberen Körperhälfte, d.i. vom Liṅgamūla zur Śikhā oder Scheitelhöhe[5] 62.0

2.) Die Breite des Vaṃśadaṇḍa beträgt am unteren Ansatz ein Viertel der Breite des Madhyodara oder Madhya, das sind[6] 4.1

4) Zu allen hiermit zusammenhängenden Einzelheiten siehe K.Ś., pp. 243-46 und Ś.R., pp. 83-87. Daher werden in jedem Falle, sofern keine besondere Notwendigkeit besteht, keine Hinweise gegeben.

5) An Stelle der Lesart: Śuddhakāyasamam in der gedruckten Version des K.Ś. (Vers 1b, p. 243) findet man im MS. die Lesart: Ūrdhvakāyasamam. Diese ist richtig. Tatsächlich zeigen alle Texte die Tendenz, für das Vaṃśadaṇḍa eine Länge vorzuschreiben, die der oberen Hälfte des Körpers entspricht, siehe V.A.K., Ausg. M., p. 80; Ausg. T., p. 41; K.J.K., p. 60 und S.A.A., p. 64. Somit ist die Lesart: hikkādhaḥkāyatulyam, wie sie sich im Ś.R. (Vers 3b, p. 83) findet, fehlerhaft, wie auch aus den folgenden Angaben desselben Textes hervorgeht (s. Vers 5).

Wir haben schon ausgeführt, daß das Vaṃśadaṇḍa ein Stab ist, der die Wirbelsäule darstellt. Wenn das zutrifft, so kann ersteres nicht so lang sein, wie es hier beschrieben ist, weil letztere im menschlichen Körper in Höhe der Nasenspitze endet. Doch braucht man es nicht so wörtlich aufzufassen, da es sich schließlich um eine technische Vorrichtung handelt.

6) Madhyodara mißt, wie wir schon gezeigt haben, 16½ Aṅgula-s von einem Ende zum anderen.

a.y

3.) Die Breite des Vaṃśadaṇḍa am oberen Ende ist um ein Achtel kürzer als die des Ansatzes, das sind 3.4

Es gibt zwei Möglichkeiten der Formgebung bei der Herstellung des Vaṃśadaṇḍa: Sein Querschnitt kann vom Anfang bis zur Nābhi quadratisch, von der Nābhi bis zur Hikkā octogonal und von der Hikkā bis zum Ende rund sein. Oder anders, d.h. als Alternativmöglichkeit, kann der ganze Schaft rund gearbeitet sein.[7]

---

7) Da der Text keine weiteren Einzelheiten hinzufügt, müssen wir annehmen, daß nach diesem Text beide Möglichkeiten bei aufrechter (sthānaka), sitzender (āsana) und liegender (śayana) Stellung angewandt werden konnten. In der Verteilung dieser drei Formen äußern sich die anderen Texte unterschiedlich.

Nach dem V.A.K. (Ausg. M., p. 80; Ausg. T., p. 41) soll dann, wenn die Statue von Viṣṇu herzustellen ist, das Vaṃśadaṇḍa dreifach geformt werden (so, wie wir es oben erklärt haben, d.h. innerhalb des Körpers), doch wenn es sich um andere Götter handelt, soll es nur auf viereckigen Querschnitt gearbeitet werden. Gemäß der letzten Angabe sagt dieser Text anderswo, daß "devyoḥ (Śrī und Bhū) śūlaṃ caturaśram" (Ausg. M., p. 81; Ausg. T., p. 42). Wenn für die verschiedenen Stellungen unterschiedliche Formen vorgeschrieben wären, könnte man verstehen, daß das einige technische Bedeutung hätte, aber es ist schwierig einzusehen, warum auf Grund der Rangeinteilung der Gottheiten verschiedene Formen angewandt werden sollen.

Der K.J.K. erwähnt zwei Theorien: Der einen Meinung zufolge soll jeweils das ganze Vaṃśadaṇḍa viereckig, octogonal oder rund gearbeitet werden, wenn die Plastik in aufrechter, sitzender oder liegender Haltung geplant ist. Dagegen soll es nach der Anordnung eines anderen maßgeblichen Theoretikers (nämlich Ātreya) dreifach geformt werden (wie wir ausgeführt haben, d.h. innerhalb des Körpers). Darin ist also inbegriffen, daß gemäß der letztgenannten Theorie das Śūla ungeachtet der Stellung

Welche dieser beiden Möglichkeiten man auch wählen mag, immer entspricht die Tiefe des Vaṃśadaṇḍa im ganzen Verlauf seiner Breite, denn in all den genannten Formen gleichen sich Tiefe und Breite.

Wenn eine Figur in sitzender Stellung gestaltet werden soll, muß man jedoch das Vaṃśadaṇḍa über das Normalmaß von zweiundsechzig Aṅgula-s hinaus verlängern. Das zusätzliche Stück mißt acht Aṅgula-s und soll, damit es zwei Zwekken[8] diene, am unteren Ende zugemessen werden. Somit beträgt bei sitzender Haltung die Länge des Vaṃśadaṇḍa siebzig Aṅgula-s.

	a.y
4.) Die Länge des Vakṣodaṇḍa mißt	32.0
5.) Die Tiefe des Vakṣodaṇḍa mißt in der Mitte	
entweder	6.4
oder[9]	7.4

auf dreierlei Form gearbeitet werden soll. Dies entspricht dem ersten Vorschlag, den das K.Ś. bringt. (Zu allen diesen Details siehe p. 60, doch ist die Darstellung der verschiedenen Śūla-s, wie sie im Druck zugänglich ist, ungeschickt, weil sie allem Anschein nach durcheinander gebracht worden ist.)

Wenn eine im Druck aufzufindende, scheinbar allgemeine Angabe verläßlich ist (Verse 2-3, p. 60), dann sollen dem S.A.A. zufolge nicht nur das Vaṃśadaṇḍa, sondern auch alle anderen Śūla-s entsprechend viereckig, octogonal und rund gearbeitet werden, wenn die Plastik in aufrechter, sitzender oder liegender Stellung zu gestalten ist. Doch diese Angabe scheint nicht glaubhaft zu sein im Blick auf die Tatsache, daß dieser Text nur die Länge und den Umfang aller Śūla-s, mit Ausnahme des Kaṭi- und Vakṣodaṇḍa, erwähnt. Das schließt ein, daß diesem Text zufolge auch das Vaṃśadaṇḍa rund gearbeitet werden soll. Es mag daher möglich sein, daß die obige Angabe nur gemacht wurde, um die vorherrschende Auswahl-Methode zu erwähnen. In jedem Fall bedarf dies weiterer Untersuchungen.

6.) Die Breite des Vakṣodaṇḍa entspricht der halben Tiefe. Das sind entweder 3.2
oder 3.6

7.) Beide Enden des Vakṣodaṇḍa sollen sich verjüngen. Jedes der verjüngten Enden mißt in der Tiefe 4.0

8.) In der Mitte des Vakṣodaṇḍa soll durch die Breite hindurch ein Loch (Chidra) gebohrt werden. Es hat einen Durchmesser von 3.4

9.) Die Länge des Kaṭidaṇḍa mißt 16.0

10.) Die Tiefe des Kaṭidaṇḍa mißt 8.0

11.) Die Breite des Kaṭidaṇḍa mißt 4.0
(Hier soll angemerkt werden, daß die Breite des Kaṭidaṇḍa wie die des Vakṣodaṇḍa der halben Tiefe entspricht.)

12.) In der Mitte der Tiefenerstreckung des Kaṭidaṇḍa soll durch die Breite hindurch ein Loch gebohrt werden. Seine lichte Weite[10] beträgt 4.0

---

8) Dieser Sachverhalt wird eingehend erläutert werden, wenn wir uns mit der Konstruktion des Gerüstes befassen (in Kap. X).

9) Gemäß der Lesart, die sich im Ś.R. (Vers 6b, p. 83) findet, mißt sie nur 7 Aṅgula-s.

10) Über das Kaṭi- und das Vakṣodaṇḍa mag hier noch etwas nachgetragen werden. Wenn alle diese Śūla-s an den ihnen zukommenden Stellen montiert sind und wir dann vor dem Gerüst stehen, blicken wir direkt auf die Ebene, die in den Texten als die Tiefe der Śūla-s beschrieben ist. Diese Ebene muß aber, von einem solchen Blickpunkt betrachtet, in Breite umbenannt werden, und ebenso muß die Ebene, die die Texte als Breite beschreiben, dann Tiefe genannt werden. Wir haben sie deshalb entsprechend, d.h. unter Vertauschung der Benennungen, erklärt. Durch die vorgeschriebenen Maße für die Löcher, die im mittleren Teil dieser beiden Daṇḍa-s gebohrt werden sollen, damit sie mit dem Vaṃśadaṇḍa zusammengesetzt werden können, wird diese Vertauschung voll ge-

a.y

An beiden Enden des Vakṣodaṇḍa wie des Kaṭidaṇḍa sollen Haken ausgearbeitet werden, damit die Śūla-s der Arme bzw. der Beine angefügt werden können (hastapaddaṇḍayogārtham). Die Haken (Śikhā-s) sind gebogen wie die Knospen der Butea Frondosa (Palāśamukula).[11]

13.) Die Länge der einzelnen Śikhā-s am Vakṣodaṇḍa, die zur Anfügung der Śūla-s der Arme vorgesehen sind, beträgt 2.0

14.) Die Tiefe[12] einer jeden Śikhā am Vakṣodaṇḍa wird auf Grund der Anzahl der Arme, die entsprechend dem Wesen der Gottheit[13] an jedem Ende des Vakṣodaṇḍa angebracht werden sollen, bestimmt. Diese Anzahl variiert zwischen einem und acht Armen. Daher soll die

---

rechtfertigt. Mit anderen Worten: Solche großen Löcher können in die Ebenen, die die Texte als Tiefe bezeichnen, gar nicht gebohrt werden.

11) Das K.Ś. erwähnt es nur als Vakraśikhā, aber der K.J.K. (p. 60) und das S.A.A. (p. 65) bezeichnen die Krümmung mit den Vergleichen "palāśamukulopamam" bzw. "vakramaṅkuśavatkuryāt". Obwohl in den beiden zuletzt genannten Büchern zwei verschiedene Objekte in Vergleich gezogen werden, ist doch die Form, auf die beide hindeuten, die gleiche, denn die beiden Gegenstände haben eine ähnliche Form. Es steht außer Zweifel, daß das K.Ś. mit der Verwendung des Adjektivs vakra das Gleiche andeutet. Dies ist durch den Ausdruck im S.A.A., nämlich vakramaṅkuśavatkuryāt erwiesen.

12) Auch hier haben wir, indem wir es auf obige Weise erklären, die Flächenbezeichnung wie beim Kaṭi- und Vakṣas-daṇḍa vertauscht. Aber der Text erwähnt nicht deren Breite (d.h. deren Tiefe nach der in den Texten gebräuchlichen Terminologie). Demnach können wir annehmen, daß sie mehr oder weniger mit der Breite des Vakṣodaṇḍa übereinstimmt. Oder wir können vermuten, daß sie wegen der besonderen, palāśamukula-ähnlichen Form um einiges geringer ist als die des Vakṣodaṇḍa.

13) Von vielen Hindu-Gottheiten wird mitgeteilt, daß sie

Gesamttiefe der Vakṣodaṇḍa-Endung entsprechend der Anzahl der Arme, die bei einer bestimmten Gottheit notwendig sind, in gleiche Teile aufgeteilt werden. Die Stücke, die sich daraus ergeben, haben dann die Tiefe der jeweiligen Śikhā-s am Vakṣodaṇḍa. a.y

15.) Die Śikhā an jedem Ende des Kaṭidaṇḍa, die zur Befestigung des Ūruśūla vorgesehen ist, hat eine Länge von 3.0

16.) Die Breite der Śikhā am Kaṭidaṇḍa mißt ... 1.4

17.) Die Tiefe derselben beträgt 1.4

Demnach sind die Śikhā-s am Kaṭidaṇḍa rund (suvṛtta).

Hier soll darauf hingewiesen werden, daß die jeweiligen Maße des Vakṣodaṇḍa und Kaṭidaṇḍa von 32 bzw. 16 Aṅgula-s die Maße der an beiden Enden befindlichen Śikha-s mit einschließen.[14]

---

mehr als zwei Arme haben. Oft verändert sich auch diese jeweilige Zahl entsprechend der verschiedenen Aspekte der Gottheiten.

14) Dies wird klar, wenn wir die Maße überprüfen, besonders die des Kaṭidaṇḍa. Wenn wir die sechs Aṅgula-s beider Śikhā-s zu den 16 Aṅgula-s zuzählen, erhalten wir als Gesamtmaß für das Kaṭidaṇḍa einschließlich der Śikhā-s 22 Aṅgula-s. Ein derartiges Maß wäre größer als die Gesamtbreite der Hüften, die, wie wir feststellten (in Kap. VII), an der vollendeten Plastik nur 20 1/2 Aṅgula-s von einer Seite zur anderen mißt. Nur wenn die Śikhā-s in den Maßen von 32 bzw. 16 Aṅgula-s für Vakṣo- und Kaṭidaṇḍa mit einbegriffen sind, dann werden die Śūla-s der Arme und Beine mehr oder weniger in der Mitte von Armen und Beinen verlaufen. Dies wird klar werden, wenn die Maße der Śikhā-s zusammen mit den Stärken der Śula-s von Armen und Beinen, die wir auf den folgenden Seiten besprechen, berechnet werden.

18.) Infolge der mit dem Knie (Jānu) zusammenhängenden Probleme müssen wir dieses zuerst besprechen, ehe wir die Maße des Ūruśūla erklären. Wie wir gesehen haben (in Kap. VII), mißt das Jānu, Knie, vier Aṅgula-s. Folglich muß auch das Jānuśūla das gleiche Maß haben. Aber dieses wird nicht besonders angefertigt. Seine Länge wird in zwei gleiche Teile geteilt, und diese werden dem unteren bzw. oberen Ende des Ūruśūla und Jaṅghāśūla zugemessen. Durch diese Einrichtung werden jene beiden Śūla-s verlängert. Doch um ein Kniegelenk (Jānusandhi) herzustellen, muß wiederum eine Śikhā ausgearbeitet werden. Diese hat eine Länge von ... ... 3.0 a.y

Dieses Maß soll wiederum dem oberen Ende des Jaṅghāśūla zugemessen werden, was eine weitere Verlängerung dessen bewirkt. Die Breite der am oberen Ende des Jaṅghāśūla befindlichen Śikhā macht ein Drittel der Breite eben dieses Endes aus. Das bedeutet ungefähr 1.0

Am unteren Ende des Ūruśūla soll eine Muffe von drei Aṅgula-s Länge und einer lichten Weite von einem Aṅgula ausgearbeitet werden. Die an beiden Seiten vorstoßenden Wandungen oder Śikhā-s haben eine Stärke von jeweils einem Aṅgula. In diese Muffe am Ūruśūla wird nun die Śikhā des Jaṅghāśūla eingepaßt.[15]

---

15) Die Passage, die sich mit dem Jānu und Jānusandhi befaßt, ist voll von verfälschten Lesarten, und zwar sowohl in der gedruckten Version des K.Ś. (Verse 16b-19, p. 244) wie auch im Ś.R. (Verse 18b-19, p. 84). Aber im MS. findet sie sich mit etwas besseren Lesarten. Wir zitieren:

"jānumānaṃ dvidhā kṛtvā ūrujaṅghādvayorapi //
āropayecchikhāmānaṃ tasmādāropayedbudhaḥ /
guṇāṅgulaṃ śikhāmānaṃ jaṅghādīrghobhayairyutam //
madhyechidrasamāyuktaṃ ūrvagraṃ dviśikhānvitam /
jaṅghāmūlaṃ tribhāgaikaṃ śikhāvyāsamudāhṛtam //

Wenn das Jānuśūla gesondert gearbeitet würde, so würde es das Gerüst schwächen, da es zu klein für eine

19.) Wie schon ausgeführt wurde (Kap. VII), wird a.y
der Teil des Beines, der zwischen der quer durch das Liṅgamūla laufenden Horizontalen und dem oberen Rand des Jānu liegt, als Ūru angesehen. Er hat eine Länge von 27 Aṅgula-s. Doch wenn man das Ūrusula anfertigen muß, soll man es wegen der ihm eigenen Probleme noch länger nehmen. Die zusätzliche Länge soll gewonnen werden, indem man an beiden Enden etwas anstehen läßt. Die Verteilung geschieht folgendermaßen.

Am unteren Ende soll ein zusätzliches Stück von 2 Aṅgula-s Länge zugemessen werden, das Stück nämlich, das, wie wir gerade dargestellt haben, in Wirklichkeit zu der Abmessung des Jānu gehört. In gleicher Weise soll am oberen Teil des Ūruśūla die Länge von 8 Aṅgula-s zusätzlich erhalten bleiben.[16] Die Vor-

---

gute Verbindung mit dem Ūru- und Jaṅghāśūla wäre. So ist die Methode, wie sie das K.Ś. vorschreibt, technisch sehr bedeutsam. Doch die anderen Texte schreiben gerade ein Maß von 4 Aṅgula-s für dieses Śūla vor. Sie stützen sich dabei einfach auf das Maß des Jānu, und keiner beschreibt irgendeinen technisch brauchbaren Konstruktionsentwurf, der ähnlich dem hier genannten wäre.

Hier mag noch einem weiteren Punkt Beachtung geschenkt werden. Offensichtlich wird eine Śikhā von 3 Aṅgula-s Länge nur benötigt, wenn die Plastik in aufrechter Haltung gestaltet wird und wenn die Beine vollständig aufgerichtet sind. In einer sitzenden oder irgendeiner anderen Stellung, in der das Knie gebogen ist, wird eine Länge von 3 Aṅgula-s nicht benötigt, ja sie ist sogar unmöglich. Es ist schwierig, im Falle einer solchen Biegung genaue Maße anzugeben, da diese von dem Grad der Biegung abhängig sind.

16) In den Texten ist dies nur für Plastiken in sitzender und aufrechter Stellung genau vorgeschrieben. Doch wird ein solches zusätzliches Stück immer benötigt, ungeachtet der jeweiligen Stellung. Aus diesem Grunde haben wir hier in unserer Erklärung die Stellung nicht er-

schrift, 8 Aṅgula-s zuzugeben, bedarf einiger Erklärung. Das Ūrusula muß mit dem Kaṭidaṇḍa verbunden werden. Dessen obere Kante liegt 8 Aṅgula-s über dem Liṅgamūla, während der Abschluß des Ūruśūla genau auf der Horizontalen, die quer zum Liṅgamūla verläuft, liegt, wenn es nur eine Länge von 27 Aṅgula-s hat. In diesem Fall kann es nicht mit dem Kaṭidaṇḍa verbunden werden. Um die Verbindung zu ermöglichen, muß man die zusätzliche Abmessung vornehmen. Sodann ist es genau passend.[17] (Dies wird im Zusammenhang mit dem Zusammensetzen der Śūla-s näher erklärt werden). Somit beträgt die Gesamtlänge des Ūruśūla mit all seinen Abmessungen (8 + 27 + 2) 37.0

20.) In der Mittelpartie des Ūru mißt die Breite des Ūruśūla ein Drittel der Gesamtbreite des Ūru. Wir haben schon ausgeführt (Kap. VII), daß das Ūru in seiner mittleren Partie 13 Aṅgula-s und 6 Yava-s in der Breite mißt. Demnach hat das Ūruśūla eine Breite von ungefähr 4.5

21.) Am Ende entspricht die Breite des Ūruśūla drei Vierteln des obengenannten Maßes. Das sind[18] etwa 3.3

---

wähnt. Im MS. findet sich allerdings eine Lesart: āsane sakalaṃcorudīrghādūrdhvaṃ na ropayet. Aber das ist eindeutig falsch.

17) V.A.K. erwähnt diesen Punkt ebenfalls, doch ohne Bezeichnung der Maße. Es sagt nur, daß man diese zusätzliche Abmessung gemäß dem jeweiligen Bedarf vornehmen soll. Es heißt dort: "mūle śikhāsaṃyojanārthaṃ yukyā kārayet" (Ausg. M., p. 81; Ausg. T., p. 41).

18) Die Lesart: tasyāgraṃ tattribhāgaṃ syāt, wie sie sich im Ś.R. (Vers 20b, p. 85) findet, ist falsch. Tribhāga bedeutet: ein Drittel, was in bezug auf das vorhergehende Maß ungefähr 1 Aṅgula und 4 Yava-s ausmacht. Das ist für die Stärke am Ende des Ūruśūla zu wenig. Das K.Ś. (Vers 21b, p. 244) schreibt tripāda. Das unterscheidet sich von tribhāga, denn es bedeutet: drei Viertel. Dies ist richtig.

Hier soll darauf hingewiesen werden, daß sowohl in den beiden obigen Fällen wie auch in den beiden Fällen des Jaṅghāśūla, was noch erörtert werden wird, die Breite gleichbedeutend mit Durchmesser ist, da diese Śūla-s rund sind. a.y

So, wie wir uns, wegen der besonderen Probleme, mit dem Jānuśūla auseinandersetzen mußten, bevor wir das Ūruśūla erklärten, so müssen wir uns auch zunächst jetzt mit dem Talaśūla befassen, ehe wir das Jaṅghāśūla beschreiben können.

22.) Die Höhe des Talaśūla mißt[19] 4.0

23.) Die Länge des Talaśūla macht zwei Drittel der Gesamtlänge des Fußes aus. Diese beträgt, wie wir schon sahen (Kap. VII), 17 Aṅgula-s. Folglich mißt das Talaśūla 11.2

24.) Die Breite des Talaśūla entspricht zwei Dritteln der Gesamtbreite des Fußes, die 7 Aṅgula-s beträgt. Demnach mißt sie 4.6
Oder sie kann der halben Breite des Fußes entsprechen.[20] In dem Falle mißt sie 3.4

In das Talaśūla soll man in 2 Aṅgula-s Abstand vom Anfang, d.h. von der Rückseite der Ferse[21], ein Loch bohren, in das man das Zusatzstück des Jaṅghā-

---

19) Genau wie im Falle der Längen des Ūru- und Jaṅghāśūla ist sie hier nicht angegeben. Doch ist es nicht schwer, sie zu bestimmen, da wir ja die Maße der Pārṣṇi kennen. Deren Höhe beträgt, wie schon gezeigt (Kap. VII), 4 Aṅgula-s. Auf Grund dessen haben wir es hier so erläutert.

20) Diese Auswahlmöglichkeit findet sich nur im Ś.R. (Vers 24a, p. 85).

21) Die im K.Ś. (in der Druckausgabe wie auch im MS.) anzutreffenden Lesarten sind unverständlich. Daher haben wir diesen Sachverhalt nach einer im Ś.R. zugänglichen Lesart dargelegt.

śūla, das an dessen Ende zu diesem Zweck beibehalten ist, hineintreiben soll. Der Durchmesser des Loches ist im Text nicht angegeben. Doch können wir annehmen, daß es eine lichte Weite von etwa 2 Aṅgula-s hat, da das, wie wir noch sehen werden, der Stärke des Jaṅghā-śūla am Fußknöchel entspricht. a.y

25.) Die Jaṅghā mißt, wie wir sahen (Kap. VII), 27 Aṅgula-s, aber das Jaṅghāśūla hat nicht die gleiche Länge. Wie im Falle des Ūruśūla muß man an beiden Enden des Jaṅghāśūla jeweils besondere Stücke anstehen lassen, und zwar folgendermaßen. Am oberen Ende läßt man zusätzlich 5 Aṅgula-s stehen, die in Wirklichkeit, wir bemerkten es schon (Absatz 18), zu den Abmessungen des Jānu und der Jānuśikhā gehören.

Ähnlich muß man am unteren Ende ein 4 Aṅgula-s langes Stück zusätzlich beibehalten, das, wie oben ausgeführt, dafür vorgesehen ist, in das Loch im Talaśūla hineingetrieben zu werden. So mißt das Jaṅghāśūla
(3 + 2 + 27 + 4 =) 36.0
und zwar in allen Stellungen einschließlich des aufrechten Stehens. Doch nur wenn eine Plastik in stehender Haltung gearbeitet wird, soll man außer den 4 Aṅgula-s in der Länge weiterhin 6 zusätzliche Aṅgula-s am unteren Ende des Jaṅghāśūla stehenlassen. Dieses Zusatzstück von 6 Aṅgula-s soll in Einlassungen im Untergestell eingesetzt werden, damit das Gerüst sicher und fest steht. Also soll man, allein bei aufrechter Stellung, insgesamt 10 Aṅgula-s am unteren Ende stehenlassen. In einem solchen Falle hätte das Jaṅghāśūla eine Gesamtlänge von (3 + 2 + 27 + 4 + 6 =) 42 Aṅgula-s.

26.) Die Stärke des Jaṅghāśūla entspricht am Anfang der am unteren Ende des Ūruśūla, das ergibt ... 3.3

27.) Die Stärke des Jaṅghāśūla ist am Ende, d.h. am Gulpha, um ein Drittel geringer als am Anfang. Das ergibt ungefähr 2.2

Nur bei aufrechter Stellung ist eine andere Methode zur Herrichtung der Śūla-s für die Beine gestat-

tet. Nach dieser kann man, wenn man es so vorzieht, für das ganze Bein ein einziges Śūla ohne irgendein Gelenk am Knie anfertigen. In diesem Falle betrüge das Gesamtmaß des Śūla für ein Bein (8 + 27 + 4 + 27 + 4 + 6 =) 76 Aṅgula-s.[22] a.y

28.) So wie das Maß des Jānu in zwei gleiche Teile aufzuteilen und den Ūru- und Jaṅghāśūla-s zuzugeben ist, so soll auch das Maß des Korpara zweigeteilt und den Bāhu- und Prakoṣṭhaśūla-s zugemessen werden. Das bedeutet, daß ein Aṅgula dem unteren Ende des Bāhuśūla und das verbleibende andere Aṅgula dem oberen Ende des Prakoṣṭhaśūla zugemessen werden soll. Ebenfalls soll für das Ellbogengelenk (Korparasandhi) eine Śikhā ausgearbeitet werden. Deren Maß beträgt ... 2.0

Der weitere Sachverhalt gleicht dem, der im Zusammenhang mit der Jānusandhi erörtert wurde. Das heißt, daß an das obere Ende des Prakoṣṭhaśūla eine Śikhā angearbeitet werden soll. Die Breite dieser Śikhā beträgt 0.5

Am unteren Teil des Bāhuśula muß genau wie am Ende des Ūruśūla eine Muffe von 2 Aṅgula-s Länge und 5 Yava-s lichter Weite ausgearbeitet werden, und in diese Muffe muß die Śikhā des Prakoṣṭhaśūla eingepaßt werden.

29.) Die Länge des Bāhuśūla mißt[23] 27.0

---

22) Diese Angabe findet sich auch im V.A.K. (Ausg. M., p.81; Ausg. T., p. 42). Nur wenige Zeilen unter dieser Angabe sagt der Text wiederum, daß Knie- und Ellbogengelenke nicht angefertigt werden müssen, wenn Arme und Beine gestreckt sind. Dieser Hinweis findet sich jedoch nicht in anderen Texten. Aber es soll bemerkt werden, daß diese Methode technisch nicht ohne Bedeutung ist.

23) Im K.Ś. sind, wie im Falle der Ūru- und Jaṅghāśūla-s, die Längen der Bāhu- wie auch der Prakoṣṭhaśūla-s nicht vorgeschrieben. Die anderen Texte - S.A.A., p.65; K.J.K., p. 60 und V.A.K. (in der Ausg. M. fehlt ein größerer Teil dieser Darstellung, siehe p. 81, wogegen in der Ausg. T. nur ein kleines Stück davon fehlt, siehe p. 42) - geben jedoch klare Vorschriften. Aber jene

	a.y
30.) Am Anfang mißt das Bāhuśūla in der Breite	3.0
31.) Am Ende oder im unteren Teil hat es nur noch eine Breite von	2.0
32.) Die Länge des Prakoṣṭhaśūla mißt	21.0
33.) Die Breite des Prakoṣṭhaśūla entspricht am Anfang der des unteren Teiles[24] des Bāhuśūla, d.h. ...	2.0
34.) Am unteren Ende oder am Maṇibandha ist es halb so stark wie am Anfang. Seine Breite beträgt demnach	1.0

---

sind nicht schwierig auszumachen, da wir die Maße dieser Glieder kennen (wie in Kap. VII ausgeführt). Grundsätzlich werden wir nicht fehlgehen, wenn wir die Maße dieser Śūla-s auf Grund der Maße der Glieder selbst festlegen, doch werden ob dieser Methode, soweit es das Śūla des Bāhu betrifft, einige praktische Schwierigkeiten auftauchen. Das obere Ende des Bāhu liegt auf der Horizontalen, die durch die Hikkā läuft. Von hier ab mißt es 27 Aṅgula-s. Arbeitet man nun das Bāhuśūla auf die gleiche Länge, so bleibt kein Platz mehr, um das Glied durch das Auftragen der anderen Materialien zu vollenden. Demnach scheint es, als müsse das Bāhuśūla kürzer sein als 27 Aṅgula-s. Doch wenn es kürzer sein soll, um wieviel dann? Wie wir im nächsten Kapitel feststellen werden, liegt die obere Kante des Vakṣodaṇḍa, an die das Bāhuśūla anschließt, zwei Aṅgula-s unterhalb der genannten Linie. Folglich können wir festlegen, daß das Bāhuśūla mit der oberen Fläche des Vakṣodaṇḍa abschließen soll. Daraus ergibt sich eine Vorstellung der Länge des Bāhuśūla, die nun 25 Aṅgula-s oder etwas mehr betragen muß.

24) In der gedruckten Version des K.Ś. (Vers 26a, p. 244) ist noch ein anderes Maß von zweieinhalb Aṅgula-s zur Auswahl gegeben. Doch diese und einige andere Angaben fehlen im MS. Ebenso sind sie im Ś.R. nicht zu finden.

Hier muß festgestellt werden, daß das, was als Breite der Bāhu- und Prakoṣṭhaśūla-s beschrieben wurde, in Wirklichkeit der Durchmesser ist, genau wie bei den Śūla-s für die Beine. Wir müssen dies vermuten, da keinerlei Tiefenmaß[25] vorgeschrieben wird. (Nur Kāśyapajñānakāṇḍa gibt an, daß das Prakoṣṭhaśūla wie ein Sruva mit stetig leichter Verjüngung gearbeitet werden soll. Dieser Vergleich deutet auch eine schwache Krümmung im Prakoṣṭha an, die in der Natur ja unschwer festzustellen ist.) a.y

35.) Von den Pārśvadaṇḍa-s, die zu beiden Seiten des Vaṃśadaṇḍa liegen, gibt es natürlich zwei, und jedes hat zwei Śikhā-s, eine an jedem Ende. Die Länge eines jeden Pārśvadaṇḍa entspricht dem Abstand zwischen dem Kaṭi- und dem Vakṣodaṇḍa. Wir haben gesehen, daß das Vakṣodaṇḍa entweder 3 Aṅgula-s, 2 Yava-s oder 3 Aṅgula-s, 6 Yava-s Breite haben kann. Wenn der erste Fall vorkommt, dann mißt das Pārśvadaṇḍa in der Länge 26.4
kommt der letztere vor, so ist die Länge 26.0

Es muß hier darauf hingewiesen werden, daß dieses Längenmaß nicht die Śikhā-s mit umfaßt. Der Text gibt kein Maß für die Śikhā-s an, so muß man sie ihrer günstigsten Verwendbarkeit entsprechend anfertigen.[26]

---

25) Der K.J.K. (p. 60) und das S.A.A. (p. 65) erwähnen es eindeutig als Nāha.

26) Zu diesem Punkt sagt das S.A.A. (p. 65) nur, daß man die Pārśvadaṇḍa-s mit dem Kaṭi- und Vakṣodaṇḍa verbinden müsse. Der V.A.K. (Ausg. M., p. 80; Ausg. T., p.41) klärt dies etwas besser. Doch die Lesarten sind fehlerhaft. Soweit sie verständlich sind, scheinen sie Folgendes zu besagen: In das Kaṭi- und das Vakṣodaṇḍa muß man auf jeder Seite vom Vaṃśadaṇḍa Löcher (Nimna) bohren und darin die Pārśvadaṇḍa-s befestigen. Andere Einzelheiten fehlen jedoch. Der K.J.K. ist hier sehr genau, indem er ausführt (p. 60), daß jede der am oberen wie unteren Ende der Pārśvadaṇḍa-s befindlichen Śikhā-s 2 Aṅgula-s mißt (und zwar, implizite, in der Länge).

36.) Die Breite eines jeden Pārśvadaṇḍa beträgt ... ... a.y 1.4

37.) Die Tiefe jedes Pārśvadaṇḍa ist gleich der des Vaṃśadaṇḍa, das sind 4.0

38.) Die Pārśvadaṇḍa-s liegen zu beiden Seiten des Vaṃśadaṇḍa. Der Abstand zwischen den einander zugewendeten Kanten mißt in jedem Falle[27] 1.4

39.) Die Handflächen, Füße und Ohren sollen aus Tāmrapaṭṭa, Kupferblech, hergestellt werden.

In diesem Zusammenhang ist es vielleicht der Mühe wert, folgende Punkte, die die Verwendung von Kupferblech für Handflächen, Füße und Ohren betreffen, zu klären, obgleich die Texte nichts mehr erwähnen.

---

27) Im MS. findet sich die diesbezügliche Passage mit einigen besseren Lesarten. Es folgt hier das Zitat:

"pārśvayorvaṃśadaṇḍasya pārśvadaṇḍe tu yojayet //
kakṣāntarantu taddīrghaṃ tadvyāsaṃ tu guṇāṅgulam /
vaṃśadaṇḍasamaṃ nīvraṃ ūrdhvādhastācchikhānvitam //
agrau tu vakṣodaṇḍe tu mūlau tu kaṭidaṇḍake /
yojayet sudṛḍhaṃ chidre guṇāṃśaṃ vyantarānvitam //
agrau mūlau niruddhaṃ syāt pārśvavaṃśadvayorapi /

Wir haben die Maße: Guṇāṅgulam und Guṇāntaram als beide Pārśvadaṇḍa-s betreffend angesehen, auf Grund des Dual Pārśvadaṇḍe. Dies ist richtig. Wenn sie nicht so verstanden werden, dann muß jedes Pārśvadaṇḍa und der Abstand zwischen diesem und dem Vaṃśadaṇḍa mit 3 Aṅgula-s angegeben werden. Demnach ergäben beide Seiten zusammen 12 Aṅgula-s. Diese wiederum machen zusammen mit den 4 Aṅgula-s, die das Vaṃśadaṇḍa stark ist, 16 Aṅgulas aus. Das Kaṭidaṇḍa mißt ohne die Śikhā-s aber nur 10 Aṅgula-s. Folglich ist es unmöglich, diese Daṇḍa-s an ihm zu befestigen. Entsprechend unserer Interpretation nehmen diese Daṇḍa-s mit dem Vaṃśadaṇḍa zusammen nur eine Breite von 10 Aṅgula-s ein, was genau die Länge des Kaṭidaṇḍa ohne die Śikhā-s ausmacht. (Die Bedeutung der letzten oben zitierten Halbverse ist uns nicht klar.)

a.y

Wir haben schon ausgeführt, daß für die Śūla-s der Füße Holz vorgeschrieben ist. Aus diesem Grunde ist, soweit es die Füße betrifft, das Kupferblech nicht unerläßlich. Es gibt jedoch eine besondere Vorschrift, auch Kupferblech zu benutzen. Daraus müssen wir entnehmen, daß bei der alten Arbeitsweise Kupferblech zur Ergänzung der hölzernen Śūla-s verwandt wurde. In bezug auf die Verarbeitungsmethode dieser zwei Materialien müssen wir uns auf Vermutungen verlassen. Die hölzernen Śūla-s füllen in ihren vorgeschriebenen Maßen nicht den ganzen Fuß aus. Hieraus können wir schließen, daß die Kupferplatten über die ganze Länge des Fußes einschließlich der Zehen verwendet werden müssen und daß sie dabei an den hölzernen Śūla-s befestigt werden. Selbstverständlich hat dies einen praktischen Zweck: Die innerhalb der Füße liegenden Kupferplatten verhindern ein leichtes Abbrechen der Zehen, was andernfalls ohne weiteres möglich wäre.

Was die Handflächen angeht, so muß gesagt werden, daß die Kupferplatten für die ganze Hand, d.h. einschließlich der Finger, verwandt werden müssen. Allerdings ist das eine etwas schwierige Aufgabe, da die Finger im Vergleich mit den Zehen einen größeren Bewegungsspielraum haben. Doch anderes gibt es nicht, was sie vor dem Zerbrechen bewahren könnte. [28]

---

28) In dem heutigen Modellierverfahren in Bengalen wird jedoch weder in der Handfläche noch in den Fingern etwas verarbeitet. Diese beiden Körperteile werden allein aus Ton hergestellt, jedoch selbstverständlich in verschiedenen Stadien und Zeitabschnitten. Die Handflächen, ohne die Finger, werden vom Zeitpunkt der ersten Ummantelung an geformt, während die Finger erst mit der letzten Ummantelung oder noch später gestaltet werden. Vielleicht werden die Hände im heutigen Verfahren auf diese Weise gearbeitet, weil eine so gefertigte Plastik nur für eine Verwendung während weniger Tage (d.h. für gottesdienstliche Zwecke) gedacht ist.

a.y

Die Ohren sind zu dünn, als daß Holz in ihnen als Stützeinlage verwandt werden könnte. Als vorspringende Teile bedürfen sie aber einer Unterstützung durch ein festes Material, das dünn genug sein muß, um innerhalb der Wandung der Ohren zu liegen. Demnach ist für diesen Zweck ein Kupferblech richtig gewählt.

Dies sind die Śūla-s, die innerhalb des eigentlichen Körpers liegen und die Plastik tragen. Mit ganz wenigen Ausnahmen repräsentieren sie alle die Knochen eines lebenden Körpers.

40.) Darüber hinaus gibt es ein weiteres Śūla, das äußerlich ist, da es in der Hauptsache außerhalb des Körpers liegt. Dieses wird Upaśūla genannt, was - vom funktionalen Standpunkt aus - soviel bedeutet wie das, was in der modernen Terminologie als "Stütze" bezeichnet wird.

Dieses Upaśūla setzt im Mittelteil der Wand hinter der Plastik an und reicht bis zur vorderen Kante des Vakṣodaṇḍa. Von dieser Andeutung abgesehen, kann man seine Länge nicht in einer bestimmten Anzahl von Aṅgula-s festlegen, und zwar aus dem Grunde, weil sich der Abstand zwischen Wand und Plastik entsprechend dem Plan, der bei der Bestimmung des Aufstellungsortes im Tempel oder dem Allerheiligsten befolgt wird, verändert.

41.) Die Breite des Upaśūla mißt 8.0

42.) Seine Stärke oder Tiefe mißt 4.0

43.) Um das Vaṃśadaṇḍa mit dem Upaśūla zu verbinden, soll am Ende des letzteren eine Muffe (Chidra) ausgearbeitet werden, und zwar im Mittelteil der Stirnseite. Die Muffe hat eine lichte Weite, die gleich der Breite des Vaṃśadaṇḍa ist. An jeder Seite hat sie eine Śikhā. Der Teil des Vaṃśadaṇḍa, der mit dem Upaśūla verbunden wird, mißt etwa 3 3/4 Aṅgula-s. Somit hat die Muffe die gleiche Weite, d.h. 3.6

44.) Wenn wir die Hälfte dieses Maßes (d.i. 1 Aṅgula und 7 Yava-s) zu der halben Tiefe des Vakṣodaṇḍa,

d.i. entweder 3 1/4 oder 3 Aṅgula-s und 6 Yava-s, hinzurechnen, erhalten wir die Länge der Muffe, die in das Upaśūla eingearbeitet werden muß. Demnach, falls das Vakṣodaṇḍa auf 6 Aṅgula-s, 4 Yava-s Tiefe gearbeitet ist, mißt die Länge der Muffe 5.1
Wenn das Vakṣodaṇḍa eine Tiefe von 7 Aṅgula-s, 4 Yava-s hat, dann hat die Muffe eine Länge von ... ... 5.5 a.y

Es braucht wohl nicht gesagt zu werden, daß die beiden seitlichen Śikhā-s der Muffe das gleiche Maß haben.

45.) In jede Śikhā des Upaśūla soll auf der Höhe der Vorderseite des Vaṃśadaṇḍa ein Loch gebohrt werden, um letzteres in der Muffe zu befestigen, indem man einen Pflock durch die Löcher treibt. D.h., wenn das Vakṣodaṇḍa in der Tiefe 6 Aṅgula-s, 4 Yava-s mißt, sollen die Löcher in den Śikhā-s 1 Aṅgula und 3 Yava-s vom Ende entfernt sein. Wenn das Vakṣodaṇḍa eine Tiefe von 7 Aṅgula-s und 4 Yava-s hat, sollen die Löcher in den Śikhā-s 1 Aṅgula, 7 Yava-s hinter dem Ende liegen.

Dies sind die Einzelheiten über die Śūla-s. Im ganzen gibt es, abgesehen vom Upaśūla, 21 Stücke innerhalb des Körpers einer Plastik. Sechs von diesen sind Kupferplatten, die übrigen bestehen aus Holz. Von diesen 15 hölzernen Stücken sind die 8, die zu den zwei Bāhu-s, den zwei Prakoṣṭha-s, den zwei Ūru-s und den zwei Jaṅghā-s gehören, rund, diejenigen 4, die zu dem Vakṣas, der Kaṭi und den beiden Pārśva-s gehören, haben vier vollkommen glatte Flächen. Es bleiben noch drei. Zwei davon sind die Pāda- oder Talaśūla-s. Diese haben eine vollkommen flache Unterseite, im Oberteil aber sind sie gerundet. Das letzte schließlich, das Vaṃśadaṇḍa ist auf dreierlei Weise geformt, viereckig, octogonal und rund. Wenn wir auch das Upaśūla, das außerhalb des Körpers liegt und ihn stützt, mit einbeziehen, dann wächst die Anzahl der hölzernen Śūla-s auf 16 und die Gesamtzahl auf 22 Stücke an. Wenn die Beine vollkommen gestreckt sind, kann man, falls man das vorzieht, für jedes Bein nur ein Śūla anfertigen. In diesem Falle haben wir anstatt vier nur zwei Śūla-s für die Beine, und die obengenannten Zahlen verringern sich jeweils um zwei Stücke.

Einige der anderen Texte schreiben mehr als ein Upaśūla vor. Dementsprechend kann sich die Stückzahl weiter vergrößern. Ebenso kann man in anderen Texten eine weitere Vergrößerung der Anzahl von Śūla-s feststellen, und zwar aus zwei Gründen: Erstens schreiben sie mehr als zwei Bāhu- und Prakoṣṭhaśūla-s vor, da manche Gottheiten mehr als zwei Arme haben. Zweitens schreiben sie auch noch ein zusätzliches Śūla vor, das Maulidaṇḍa genannt wird, was besagt: das Śūla, das für die Gestaltung der Krone[29] (Kirīṭa) vorgesehen ist. Aber dies alles sind besondere Probleme, die sich auf verschiedene Gottheiten beschränken. Wir können sie hier beiseite lassen, da unser Interesse hier auf die Technik der Gestaltung eines menschlichen Körpers im allgemeinen gerichtet ist. In diesem Falle müssen wir natürlich dem Anwachsen der Zahl von Upaśūla-s besondere Beachtung schenken, weil diese in einem allgemeinen Bezug zur Technik stehen. Wir werden deshalb diese Details, wie auch jene, die, obwohl sie beachtet werden müssen, bisher noch nicht erörtert sind, in dem Kapitel besprechen, das dem Befestigungsgerüst gewidmet ist.

---

29) Der V.A.K. berechnet die Zahl der Śūla-s tatsächlich auf Grund der Stellung der Plastik, aber infolge falscher Lesarten entspricht diese nicht der Menge der wirklich vorgeschriebenen Śūla-s. Zu all den hier besprochenen Einzelheiten siehe: Ausg. M., pp. 82-83; Ausg. T., pp. 42-43. Zu Maulidaṇḍa siehe auch: K.J.K., p. 60.

Kapitel IX

GEWISSE PROBLEME, DIE SICH AUF DIE ŚŪLA-S DES BEFESTIGUNGSGERÜSTES DER WEIBLICHEN FIGUR BESCHRÄNKEN

Wir haben schon beobachtet (Kap. VII), daß viele Āgama-Texte die Uttamadaśatāla- und Madhyamadaśatāla-Maße jeweils für die männlichen bzw. die weiblichen Figuren vorschreiben. Im letzten Kapitel haben wir gesehen, welches die Maße der Śūla-s einer nach dem Uttamadaśatāla-System gestalteten Plastik sind. Somit sind wir mit den Problemen der Śūla-s, die für den Aufbau des Gerüstes einer männlichen Figur vorgesehen sind, vertraut. Wir können uns nun mit den Fragen auseinandersetzen, die die Śūla-s des für eine weibliche Figur geplanten Gerüstes betreffen.

Es gibt nur wenige Unterschiede zwischen der Anatomie der weiblichen und der der männlichen Figur. Die Texte, die für weibliche Figuren das Madhyamadaśatāla-Maßsystem vorschreiben, beziehen in diesen Maßstab oder dieses System alle Eigentümlichkeiten, die in frühen Zeiten an der weiblichen Gestalt beobachtet wurden, sorgfältig mit ein. So kann man, selbst wenn man es blindlings befolgt, eine weibliche Figur gestalten. Aber wir brauchen nicht alle jene Angaben hier wiederzugeben, es genügt für unser gegenwärtiges Anliegen, wenn wir nur die besonderen Punkte an der weiblichen Figur herausgreifen, die die Maße der Śūla-s direkt beeinflussen. Es gibt nur wenige solcher Punkte, und vielleicht erwähnen die Texte aus diesem Grunde nur einige Einzelheiten.[1] Mit diesen verhält es sich folgendermaßen:

1.) Die Stärke des Vaṃśadaṇḍa entspricht am unteren Ansatz einem Drittel[2] der Madhyodara-Weite. Am oberen Ende

---

1) Im allgemeinen ist die im V.A.K. gegebene Darstellung der des K.Ś. ähnlich. Wenn bemerkenswerte Unterschiede auftreten, werden sie hervorgehoben. Zu dem gleichen Gegenstand siehe auch: S.A.A., p. 66 und K.J.K., pp. 60-1.

2) Bei der männlichen Figur entspricht das Vaṃśadaṇḍa einem

ist dieses Maß um ein Achtel verringert. Diese Angabe a.y
bedarf vielleicht einiger Klärung.

Wie schon ausgeführt (Kap. VII), mißt der Madhyodara bei einer weiblichen Figur 11 Aṅgula-s. Demnach beträgt die Stärke des Vaṃśadaṇḍa am Ansatz 3.5

2.) Am Ende mißt sie etwa 3.1
Dieses Śūla soll von Anfang bis Ende rund sein.[3]

Viertel des Madhyodara, bei der weiblichen einem Drittel. Trotzdem mißt es im zweiten Falle weniger, weil der Madhyodara bei der weiblichen Figur nur eine Breite von 11 Aṅgula-s hat, gegenüber einer von 16 Aṅgula-s bei der männlichen. Das bedeutet, daß die ganze Besonderheit in der Tatsache liegt, daß bei der weiblichen Figur die Taille wesentlich schmaler ist als bei der männlichen. Die Methode, die Stärke des Vaṃśadaṇḍa in Verhältnissen zum Madhyodara festzulegen, ist technisch sehr geschickt, und zwar aus zwei Gründen: Zum einen nimmt das Vaṃśadaṇḍa zusammen mit den Pārśvadaṇḍa-s weniger Raum ein, zum andern wird auf diese Weise eine Komplikation bei der Verbindung der oberen Enden der Parśvadaṇḍa-s mit dem Vakṣodaṇḍa vermieden. Dieses ist nämlich - wie wir noch sehen werden - bei der weiblichen Figur ebenfalls kürzer als bei der männlichen.

Der V.A.K. jedoch schreibt für das Vaṃśadaṇḍa eine Stärke von 4 Aṅgula-s vor. Zu allen Details über die Śūla-s der weiblichen Figur siehe Ausg. M., pp. 81-82; Ausg. T., p. 42. Doch in letztgenannter fehlen fast alle Angaben.

3) Im MS. des K.Ś. heißt es wie im Ś.R. (Vers 31b, p. 86): "aṣṭāṃśahīnamagrasya viśālaṃ tatsuvṛttakam". Das Wort tat soll sich hier normalerweise nur auf das Ende dieses Śūla beziehen, denn das ist der voraufgehende Gegenstand. Es scheint sich aber auf das ganze Vaṃśadaṇḍa zu beziehen, denn anderenfalls ergibt es keinen Sinn, wenn es nur die Form seines Endes kennzeichnet, den anderen Teil oder andere Teile aber unberücksichtigt läßt. Wenn es, wie bei der männlichen Figur, in drei Formen gearbeitet

3.) In der Länge entspricht das Vakṣodaṇḍa der Breite des Brustoberteils abzüglich der halben Breite des Bāhu[4], d.h. es mißt ... ... 24.0 a.y

werden muß, so hätte der Text deutlich darauf hinweisen können. Wir haben daher das Wort tat als auf das ganze Vaṃśadaṇḍa bezogen aufgefaßt.

Obgleich auch nach diesem Text das Vaṃśadaṇḍa bei weiblichen Figuren immer rund ist, kann diese Verschiedenheit doch nicht mit der im V.A.K. verglichen werden. Dem K.Ś. zufolge konnte die Rundform auch bei der männlichen Figur angewandt werden. Aber nach dem V.A.K. ist dieses Śūla allein bei der Figur Viṣṇus in drei Formen zu arbeiten, wogegen es in allen anderen Fällen nur rechteckig sein soll. Es ist jedoch nicht ebenso einleuchtend, warum das K.Ś. nur für weibliche Figuren eine Rundform vorschreibt.

Hier ist vielleicht von Interesse, daß der V.A.K. nicht nur vorschreibt, daß das Vaṃśadaṇḍa bei weiblichen Figuren rechteckig sein soll, sondern auch noch angibt, daß es leicht gebogen sein muß (devyośśūlaṃ caturaśram kiñcidvakram, Ausg. M., p. 81; Ausg. T., p. 42). Warum es etwas gekrümmt sein soll, ist nicht klar. Es ist wahrscheinlich, daß es unter diesem Gesichtspunkt nicht angenehm wäre, wenn die weibliche Figur gleich der männlichen ganz aufrecht gestaltet würde. In dem Falle ergäbe sich eher ein männlicher Ausdrucksgehalt als einer der Anmut und Bescheidenheit. Gerade diese Eigenschaften sind aber für das Weibliche höchst wünschenswert.

4) Die halbe Breite des Bāhu ist als ein Maß aufzufassen, um das das Vakṣodaṇḍa auf beiden Seiten verkürzt wird. Andernfalls kommen die Bāhuśūla-s nicht genau in die Mitte der Bāhu-s zu liegen. Das aber ist (wie wir im letzten Kapitel ausgeführt haben) unbedingt erforderlich. Dies bedeutet, daß wir, um die Länge des Vakṣodaṇḍa zu erhalten, die ganze Breite eines Bāhu von der Gesamtbreite der Brust abrechnen müssen. Wir haben gesehen (Kap. VII), daß die Gesamtbreite der Brust einschließlich der zwei Bāhumūla-s auf der Horizontalen,

a.y

4.) Die Tiefe desselben[5] mißt 6.0

5.) Die Breite des Vakṣodaṇḍa mißt 3.0

Dies ist eines der Charakteristika der weiblichen Figur. Während der Unterschied zwischen den Gesamthöhen der männlichen und weiblichen Figuren nur 4 Aṅgula-s ausmacht, ist die Brust bei der weiblichen Figur mit 31 Aṅgula-s wesentlich schmaler als die 41 Aṅgula-s messende männliche Brust. Demzufolge ist das Vakṣodaṇḍa bei der weiblichen Figur 8 Aṅgula-s kürzer als bei der männlichen.

6.) Die Länge des Kaṭidaṇḍa mißt ein Fünftel weniger als die Gesamtbreite der Kaṭi im endgültig ausgeführten Zustand. Wir haben gesehen (Kap. VII), daß die Kaṭi nach der Fertigstellung der Plastik 24 Aṅgula-s von einer Seite zur anderen mißt. Demnach hat das Kaṭidaṇḍa[6] eine Länge von 19.1½

7.) Die Tiefe des Kaṭidaṇḍa mißt[7].. ... ... 8.0

---

die durch die Kakṣāmūla-s verläuft, 31 Aṅgula-s beträgt und daß jedes Bāhumūla eine Breite von 7 Aṅgula-s hat. Somit müssen wir von 31 Aṅgula-s 7 abziehen. Der V.A.K. gibt ausdrücklich an (Ausg. M., p. 82; in Ausg. T. fehlen diese Angaben), daß die Länge 25 Aṅgula-s mißt, was unsere Schlußfolgerung unterstützt.

5) Der Text (gedruckte Version, Vers 33b, p. 255; Ś.R., Vers 32b, p. 86 und auch das MS.) lautet hier: "tasyārdhaṃ vistṛtaṃ bhavet / tadardhaṃ bahalaṃ khyātaṃ". Demzufolge mißt die Tiefe des Vakṣodaṇḍa 12 Aṅgula-s, aber das wäre unmöglich groß. Diese Lesart kann nicht akzeptiert werden. An Stelle von "tasyārdham" mag es ursprünglich tatpādam gelautet haben, was unterstützt wird durch der V.A.K., das sagt, daß vakṣodaṇḍāyāmaṃ pañcaviṃśatyaṅgulaṃ ṣaḍaṅgulavistāraṃ tadardhabāhulyam (Ausg. M., p. 82; in Ausg. T. fehlen diese Angaben, siehe p. 42).

6) V.A.K. schreibt es mit 19 Aṅgula-s und sechseinhalb Yava-s vor.

7) An dieser Stelle findet man die Angabe: "śeṣaṃ prāgiva

a.y

8.) **Seine Breite mißt ... ...** 4.0

Dies ist ein anderes Beispiel von den Eigentümlichkeiten der weiblichen Figur. Wie das Kaṭidaṇḍa der weiblichen Figur mißt auch das der männlichen vier Fünftel der Gesamtbreite der Kaṭi. Ersteres jedoch ist länger, da die 24 Aṅgula-s messende Kaṭi der weiblichen Figur größer ist als die der männlichen, die nur zwanzigeinhalb Aṅgula-s mißt. Obgleich die Differenz nur dreieinhalb Aṅgula-s ausmacht, wird doch die Kaṭi an der weiblichen Figur sehr viel breiter aussehen, wenn sie in einer Beziehung zu Taille und Brust, die schmaler sind als die der männlichen Figur, gesehen wird.

Dies sind die drei Punkte[8], die das Gerüst der weiblichen Figur charakterisieren. Das bedeutet keineswegs, daß diese die einzigen Eigentümlichkeiten der weiblichen Figur sind. Tatsächlich ist das ganze System der Madhyamadaśatāla-Maße dazu gedacht, derartige Eigenheiten vollständig

---

kartavyam". Es ist nun die Frage, ob dieses prāk sich auf die Methode, nach der die Maße des Vakṣodaṇḍa der weiblichen Figur festgelegt werden, oder auf die wirklichen Abmessungen des Vakṣodaṇḍa derselben bezieht (denn das ist der voraufgehende Gegenstand) oder anders noch auf die Śūla-s der männlichen Figur im allgemeinen. Falls es sich auf die ersten zwei Möglichkeiten bezieht, so muß die Tiefe des Kaṭidaṇḍa entweder 4 Aṅgula-s und 6 Yava-s oder 6 Aṅgula-s betragen. Doch erscheinen beide dieser Abmessungen schmal. Daher haben wir es als auf die Śūla-s der männlichen Figur bezogen aufgefaßt, und das scheint korrekt zu sein im Blick auf die ausdrückliche Erwähnung im V.A.K., nach der das Kaṭidaṇḍa der weiblichen Figur eine Tiefe und Breite von 7 Aṅgula-s bzw. 3 Aṅgula-s und 4 Yava-s haben soll.

8) Das K.Ś. kennzeichnet nur diese. Im Gegensatz dazu erwähnt der V.A.K. die Maße der Ūru- und Jaṅghāśūla-s ebenfalls. Doch wenn diese keinen Einfluß auf das Gerüst haben, brauchen wir sie nicht wiederzugeben. Infolge

aufzuzeigen. Diese drei Punkte sind nur herausgegriffen worden, weil sie eindeutig einen Einfluß auf die Maße der Śūla-s oder des Gerüstes ausüben. Bei den übrigen Eigentümlichkeiten dagegen geschieht dies nicht im gleichen Grade. Deshalb muß man bei anderen Sachverhalten - wie der Text darlegt[9] - den Richtlinien folgen, die für die männliche Figur festgelegt sind. Das bedarf vielleicht einiger Erläuterungen. Diese Angabe schließt nicht ein, daß die anderen Abmessungen der Śūla-s immer so vorgenommen werden sollen, wie im Falle der Śūla-s einer männlichen Figur, da es sonst sinnlos wäre, die Längenmaße des Madhyamadaśatāla gesondert von denen des Uttamadaśatāla vorzuschreiben. Was diese Angabe besagt, ist dann dies: Die Maße der Śūla-s der männlichen Figur können soweit wie möglich übertragen werden, und nur in den übrigen Fällen sollen jene Richtlinien angewandt werden. Man soll deshalb sehr vorsichtig sein, wenn man die Maße, besonders die Längen der Śūla-s für die weibliche Figur nach den Madhyamadaśatāla-Proportionen festlegt.

Wir haben nun alle Einzelheiten über die Śūla-s, die für die Befestigungsgerüste der männlichen und weiblichen Figuren vorgesehen sind, dargelegt. Im nächsten Kapitel werden wir jetzt die Probleme der Konstruktion des Gerüstes erläutern.

---

verfälschter Lesarten ist es jetzt schwer herauszufinden, ob sie irgendeinen Einfluß ausübten oder nicht.

9) Wie in Anm. 7 angeführt ist.

Kapitel X

ŚŪLASTHĀPANAVIDHI ODER DIE METHODE DES ZUSAMMENSETZENS UND DER AUFSTELLUNG DES GERÜSTES

Mit dem letzten Kapitel wurde das Thema der Herrichtung der verschiedenen Materialien einer Tonplastik abgeschlossen. Wir wenden uns nun dem zweiten Aspekt zu, nämlich der Methode, nach der jene Materialien im Aufbau der Tonplastik verwandt werden. Innerhalb des Gestaltungsprozesses muß das Gerüst zuerst fertiggestellt werden, und somit muß es auch zuerst behandelt werden.

Das Śūla ist letztlich nichts anderes als ein Einzelteil des Gerüstes. So kann man natürlich erwarten, daß sich in der alten Literatur eine besondere Bezeichnung für die Zusammenstellung solcher Śūla-s (d.h. des Gerüstes) findet. Aber keiner der Texte erwähnt irgendeinen Namen. Im Gegenteil, sie bezeichnen das Gerüst auch bloß mit dem gleichen Wort: Śūla[1], was sich erweist aus der Wendung: Śūlasthāpanavidhi[2], womit die Methode des Zusammensetzens von Śūla-s gemeint ist. Dies scheint wirklich merkwürdig zu sein. Aber wir sind tatsächlich nirgends auf eine derartige Bezeichnung gestoßen.

Es fällt schwer zu glauben, daß die alten Sthapati-s (Bildhauer oder Modelleure), die mit allen Kräften ein höheres Stadium der Vollkommenheit in beidem, Praxis und Theorie (lakṣya und lakṣaṇa), zu erreichen suchten, nicht den Drang verspürten, die Zusammenstellung von Śūla-s zu

---

1) Dies ist nicht nur in den von uns hier benutzten Texten der Fall, sondern auch, wie wir aus Erörterungen von Gopinatha Rao (E.H.I., Teil 1, p. 50) und J.N. Banerjea D.H.I., p. 210) entnommen haben, in anderen Texten wie dem Suprabhedāgama und Hayaśīrṣapāñcarātra.

2) Wenn diesem Gegenstand in den Texten ein besonderes Kapitel gewidmet ist, so wird er auch mit diesem selben Namen genannt. Wenn nicht, so ist er mindestens die Bezeichnung für den Gegenstand.

benennen. Solch ein Akt, d.h. die Benennung des Gerüstes, braucht nicht auf Überlegungen zu beruhen, im Gegenteil, er sollte über solch einem jahrhundertelangen Versuch spontan oder automatisch geschehen sein. Aus einigen der in modernen indischen Sprachen vorherrschenden Wendungen[3] scheint hervorzugehen, daß es auch im Sanskrit eine besondere Bezeichnung für die Zusammenstellung von Śūla-s, d h. für das Gerüst, gegeben hat. Dennoch ist es schwierig zu folgern, wie diese gelautet haben kann.

Unter den Umständen sind wir geneigt, ein Wort zu prägen, das wenigstens für eine bestimmte Zeitspanne, d.h. bis zur Auffindung des alten Terminus, gebraucht werden soll. Asthipañjara ist ein weithin bekanntes Sanskrit-Wort, das exakt die Bedeutung von Gerippe hat. Wir wissen nicht genau, wie alt dessen Geschichte ist, doch es bestehen keine Zweifel an seiner langen Historie. In Analogie zu diesem schlagen wir das Wort: "Śūlapañjara" für eine Verwendung im Sinne von Gerüst vor. Hier darf betont werden, daß dieser Vorschlag den Geist der alten Künstler nicht verrät, er ist im Gegenteil folgerichtig, da jene sich die Śūla-s, aus denen das Gerüst zusammengesetzt ist, als Knochen vorstellten und sie auch metaphorisch als solche umschrieben. In dem Wort: "Śūlapañjara" ist kein Hinweis auf das Material, aus dem das Gerüst errichtet werden muß, enthalten. In neueren Zeiten stellen die Künstler, die in Kunstschulen ausgebildet wurden, oder jene, die ähnliche Methoden anwenden, das Befestigungsgerüst aus Eisen oder ähnlichem Material her. So mögen sie nicht unschlüssig sein, das Wort: "Śūlapañjara" zu gebrauchen, da darin keinerlei Hinweis auf irgendein Material enthalten ist. Daher werden wir künftig, wann immer das Gerüst zu erwähnen ist, das Wort: "Śūlapañjara" ohne Anführungszeichen verwenden.

Als eine erste Bedingung für die Aufstellung des Śūlapañjara muß ein Podium (Pīṭha) gebaut werden, und zwar entweder aus Stein oder aus Ziegeln. In jedem Fall muß es so

---

3) Wie z.B. "majbūt kāṭhī kā vyakti" in Hindī und: "Kāṭhāmo" oder "Kāṭhām" in Beṅgālī.

aufgebaut sein, daß es in der Mitte einen "Basis-Stein" (Ādhāraśilā) enthält, der die nach oben gewandte Fläche in diesem Teil des Podiums bildet. Auf diesem "Basis-Stein" wird das Bildwerk eigentlich errichtet.[4] Man kann dieses Podium zusammen mit dem "Basis-Stein" als einen Altar oder einfach als ein Podest erklären. Der Platz, an dem das Podium innerhalb des Gesamtraumes des Allerheiligsten aufgerichtet werden soll, wird auf Grund des Wesens, das dem Bildwerk eignet, bestimmt. Es gibt viele Regeln, nach denen ein bestimmter Typus eines Bildwerks an einer bestimmten Stelle aufgestellt werden soll. Doch wir brauchen uns mit diesen Details nicht zu befassen, da sie nicht in den Bereich der Technik einer Tonplastik fallen. Es genügt festzustellen, daß man ein Podest vorbereiten soll, bevor man mit dem Modellieren einer Tonplastik beginnt.

a) Probleme des Gerüstes einer stehenden Figur

Wenn die Plastik in aufrechter Stellung gestaltet werden soll, so muß man zwei Löcher in die Oberfläche des Podestes bohren, um darin die Jaṅghāśūla-s zu befestigen. Jedes dieser Löcher hat eine Tiefe von sechs Aṅgula-s und einen Durchmesser von drei Aṅgula-s.[5] Wir haben schon gesehen (Kap. VIII, Absatz 25), daß am unteren Ende des Jánghāśūla ein zusätzliches Stück von sechs Aṅgula-s Länge zu diesem Zweck stehengelassen wird. Ein derartiges Stück mißt annähernd zwei Aṅgula-s im Durchmesser. Demnach stimmt die Tiefe der Löcher mit der Länge der zusätzlichen Stücke an den Jaṅghāśūla-s überein, aber in der lichten Weite bleibt

---

4) K.Ś., Verse 38-44, pp. 248-49 und Ś.R., Vers 2, p. 87.

5) K.Ś., Vers 44, p. 249. An Stelle der Lesarten: ratnāṅgugulam und kartavyaṃ saguṇāṅgulam stehen im MS.: ratnagartam und gartavyāsaṃ guṇāṅgulam. Die letztgenannten sind richtig und stimmen in der Bedeutung mit denen überein, die sich im Ś.R., Vers 3, p. 87, finden.

Unabhängig von dem Material, aus dem Dhruvabera, die Hauptgottheit, gestaltet wird, ist es in Indien und besonders entsprechend dem Hindu-Verfahren der Aufstellung

ein Raum von etwa einem Aṅgula offen. Dieser ist, wir dürfen das anmerken, für die Kittmasse vorgesehen.

Zu der Frage, in welchem Abstand voneinander die Löcher gebohrt werden sollen, sagen die Texte jedoch nichts aus. Dieser Sachverhalt ist ja auch tatsächlich von der Haltung oder Pose, in der die Plastik zu gestalten ist, abhängig, da sich der Abstand der Beine jeweils danach verändert. Somit kann ein derartiges Maß nicht angegeben werden. Hierin liegt wahrscheinlich der Grund für das Schweigen der Texte über diese Angelegenheit. Alles, was in diesem Zusammenhang gesagt werden kann, ist, daß der Bildhauer oder Modelleur sorgfältig darauf sehen muß, daß das Jaṅghāśūla überall genau in der Mitte der Ferse verläuft. Trotz der Unergiebigkeit der Texte können wir, um eine allgemeine

---

des Bildwerkes im Allerheiligsten allgemeiner Brauch, einige kostbare Steine, Gold, Silber u.a.m. unter den Teil des Standbildes zu legen, der in die Einlassungen gesetzt wird, die in das Podest eingearbeitet sind. Es wird sogar behauptet, daß einige Tempel in vergangenen Zeiten wegen dieser Schätze von Ikonoklasten geplündert und zerstört wurden. Für uns ist hier wichtig, daß es für das Einlegen von kostbaren Steinen einen besonderen Terminus, nämlich: Ratnanyāsa gibt. In der Tradition stehend schreiben auch unsere Texte diese Handlung vor. Daher erwähnt das K.Ś. diese Einlassungen als Ratnagarta-s. Im Hinblick auf den Ratnanyāsa sind 6 Aṅgula-s tiefe Löcher, wie sie im K.Ś. beschrieben werden, nicht ausreichend, sie sollen noch tiefer ausgearbeitet werden. Bis zu welcher Tiefe dies geschehen soll, kann jedoch nicht gesagt werden, da das von der Anzahl der kostbaren Steine, die man einlegt, abhängig ist. Vielleicht liegt hierin der Grund, warum der Text kein Maß angibt. Die angegebene Tiefe von 6 Aṅgula-s entspricht dem Teil des Jaṅghāśūla, der anstehengelassen wurde, um den Śūlapañjara festzusetzen.

Obgleich der Ratnanyāsa ein so gut bekannter Vorgang ist, erklärt ihn doch J.N. Banerjea fälschlicherweise als "(ratnavedi or altar on which the image is placed)"

Vorstellung zu vermitteln, versuchen, dieses Maß zu kennzeichnen, und zwar auf Grund des Samasthāna, der natürlichen und frontalen Stellung, auf dessen Grundlage viele technische Einzelheiten einschließlich unserer gegenwärtigen Technik allgemein in der indischen Kunsttheorie erläutert werden. Der Abstand zwischen den inneren Rändern dieser beiden Löcher beträgt dann fünfeinhalb Aṅgula-s und der zwischen den Innenkanten der Śūla-s sechseinhalb Aṅgula-s.[6]

Wenn die Plastik in sitzender Haltung gestaltet werden muß, soll man in das Podest nur ein Loch bohren, um darin das Stück, das am unteren Ende des Vaṃśadaṇḍa zugemessen ist, einzulassen. Dieses Loch mißt[7] vier Aṅgula-s in der

---

(siehe D.H.I., p. 210).

6) Die untere Breite der Ferse wird mit viereinhalb Aṅgula-s angegeben (siehe Ś.R., p. 36). Zwei Aṅgula-s dieses Raumes werden von dem Śūla eingenommen. Demnach bleibt an jeder Seite des Śūla eineinviertel Aṅgula. Im allgemeinen erwähnen die Texte, z.B. der V.A.K. (Ausg. M., p. 160, Ausg. T., p. 82), den Abstand zwischen den inneren Rändern der Fersen mit vier Aṅgula-s. Demnach beträgt der Abstand zwischen den Śūla-s (1 1/4 + 4 + 1 1/4 =) 6 1/2 Aṅgula-s.

7) In der gedruckten Version des K.Ś. (siehe nach Vers 46a, p. 247) fehlen einige Halbverse aus diesem Zusammenhang. Wenigstens einige von ihnen finden sich im MS. Ein Halbvers befaßt sich mit diesem Sachverhalt und lautet hier: "āsane tu caturmātraṃ vaṃśadaṇḍe nidhāya ca". Hiernach war vielleicht angegeben, daß die Einlassung in entsprechender Abmessung gearbeitet werden soll, jedoch fehlt dies auch im MS. Es findet sich im Ś.R. (Vers 4, p. 87), obgleich auch hier ein Satz, der es als auf die sitzende Stellung bezogen beschrieben haben mag, fehlt. Aber diese Angelegenheit ist durch die Angabe, die sich mit dem Śūlalakṣaṇa befaßt, völlig geklärt (siehe K.Ś., Verse 35b-36a, p. 245, hier findet man an Stelle der Lesart: kartasuposanam im MS.: śeṣaṃ garte tu veśanam; siehe auch Ś.R., Verse 34b-35a, p. 86).

Tiefe. Daß der Durchmesser fünf Aṅgula-s oder wenig mehr beträgt, können wir vermuten.[8] Wir haben schon festgestellt (Kap. VIII, Absatz 3), daß das zusätzliche Stück, das am unteren Ende des Vaṃśadaṇḍa beibehalten werden soll, eine Länge von acht Aṅgula-s hat. Aber nur die Hälfte hiervon ist dazu vorgesehen, in das Podest eingelassen zu werden. (Der Zweck der anderen Hälfte wird später erklärt werden.)

Ein anderes, das vor der Befestigung des Śulapañjara hergerichtet werden muß, ist das Upaśūla, die "Stütze".[9] In der Wand hinter der Plastik soll an passender Stelle ein Loch eingearbeitet werden, und darin soll das Upaśūla sicher befestigt werden. Es reichte nicht aus, nur ein kleines Stück davon in die Wand einzulassen, man muß schon dafür sorgen, daß es mitten in der Wandstärke ansetzt, damit es das Gewicht der Plastik wirklich auffangen kann.

---

8) Hierzu findet sich keine Angabe. Wir dürfen jedoch annehmen, daß eine solche ursprünglich existierte und daß sie jetzt aus irgendeinem Grunde fehlt. Wir haben das obige Maß auf Grund der Abmessungen der für die Jaṅghāśūla-s vorgesehenen Löcher bestimmt.

9) Ob das Upaśūla vor seiner Verbindung mit dem Gerüst endgültig oder nur provisorisch in der Hinterwand befestigt werden soll, ist wirklich eine technische Frage. Falls es vorher fest eingesetzt wird, kann das zuweilen Schwierigkeiten bei der Aufrechterhaltung des der jeweiligen Stellung entsprechenden Gleichgewichtes des Gerüstes hervorrufen. Natürlich ist es möglich, diese zu umgehen, wenn jede Einzelheit genau berechnet wird. Es besteht kein Zweifel, daß das K.Ś. anordnet, es vor der Anbringung des Gerüstes fest einzusetzen (siehe Vers 40, p. 245, zur gleichen Angabe siehe auch: Ś.R., Verse 38b-39a, p. 86). Auch andere Texte scheinen die gleiche Tendenz zu verfolgen, siehe V.A.K. (Ausg. M., p. 85; Ausg. T., p. 43; jedoch sind die Lesarten in letzterer mehr verfälscht) und S.A.A. (Verse 52-54, p. 81).

Wenn das Podest (mit den Löchern) und das Upaśūla vorbereitet sind, kann man den Śūlapañjara festsetzen. Doch was die Zusammenstellung der Śūla-s betrifft, so sollen zunächst nur bestimmte Śūla-s zusammengesetzt werden, und dann sollen mit dem Fortgang der Arbeit in den verschiedenen Stadien andere damit verbunden werden. Wir werden diese Einzelheiten jetzt darlegen.

Zuerst soll man die fünf Haupt-Śūla-s, das Vaṃśadaṇḍa, Kaṭidaṇḍa, Vakṣodaṇḍa und die zwei Pārśvadaṇḍa-s, nehmen und an den ihnen zugehörigen Stellen sicher befestigen.[10] Als Ergebnis erhalten wir dann einen rechteckigen Rahmen, an dem die obere und untere Strebe überstehen.

Die Abmessungen, in denen die Śūla-s dieses Grundrahmens angeordnet werden sollen, sind so angegeben:[11] Wenn das Vakṣodaṇḍa am Vaṃśadaṇḍa befestigt ist, soll die Oberkante des ersteren zwei Aṅgula-s unterhalb der Hikkā, d.i. die Halsgrube, liegen. Ähnlich soll die Oberkante des Kaṭidaṇḍa nach dessen Befestigung am Vaṃśadaṇḍa fünf Aṅgula-s unterhalb der Nābhi, d.h. des Nabels, liegen. Der Abstand zwi-

---

10) Natürlich erwähnt das K.Ś. nicht ausdrücklich, daß diese fünf Śūla-s zuerst zusammengesetzt werden sollen. Diese Schlußfolgerung leiten wir jedoch aus der gesamten Beschreibung der verschiedenen Śūla-s und besonders aus einer Angabe ab (Verse 40b-41a, p. 245 und hierzu siehe auch: Ś.R., Vers 39, p. 86). Die anderen Texte erwähnen diesen Gegenstand ausdrücklich: Siehe S.A.A., Verse 35-36, p. 70 und V.A.K., Ausg. M., p. 85; Ausg. T., p. 43 (in letztgenannter Ausgabe sind die Lesarten mehr verfälscht). Eine Passage in dem zuletzt angeführten Text (Ausg. M., p. 85, Paragraph 4) scheint, falls sie (was wir sehr bezweifeln) überhaupt zuverlässig ist, eine von zwei möglichen Methoden der Zusammenstellung von Śūla-s vorzuschlagen.

11) Im K.Ś. (in der gedruckten Version, Verse 6b-7a und 8b-9a, p. 243, wie auch im MS.) sind die Lesarten verfälscht, im Ś.R. (Verse 8b-9a und 10b-11a, pp. 83-84) jedoch sind sie klar. Auch das S.A.A. (Verse 15-17, p. 65) scheint diesen Sachverhalt zu kennzeichnen, doch

schen der Außenkante des Vaṃśadaṇḍa und der Innenkante eines jeden Pārśvadaṇḍa beträgt eineinhalb Aṅgula-s. Die an jedem Ende der Pārśvadaṇḍa-s befindlichen Śikhā-s sollen in die Löcher gesteckt werden, die in das Kaṭi- und Vakṣodaṇḍa eingearbeitet sind.[12]

Abhängig von Stellung und Bewegungsmoment der Figur mag sich die Anordnung und Form der Śūla-s im allgemeinen von Stellung zu Stellung verändern, doch bei diesen fünf Śula-s ist eine solche Veränderung vergleichsweise gering. In welcher Stellung ein Bildwerk auch immer gestaltet werden mag, diese Śula-s sind stets die ersten von allen, die zusammengesetzt werden müssen, d.h., aus denen ein Rahmen herzustellen ist. Daher kann ein solcher in diesem Sinne als Grundrahmen bezeichnet werden.

Wenn der Grundrahmen fertig ist, folgt als nächster Schritt die Verbindung von Ūru- und Jaṅghāśūla-s. Natürlich taucht die Frage nach deren Verbindung nicht auf, wenn, wie es zur Wahl gestellt ist, für das ganze Bein nur ein Śula hergestellt wird. Sind die Śūla-s der Beine so hergerichtet, dann müssen sie in die an beiden Enden des Kaṭidaṇḍa ausgearbeiteten Śikhā-s eingehängt werden.

Nun soll man mit der einen Hand das Kaṭidaṇḍa, mit der anderen[13] das Vakṣodaṇḍa fassen, das ganze Gerüst anheben und, nachdem die Talaśūla-s angesetzt sind, die unteren Enden der Jaṅghāśūla-s in die Einlassungen auf dem Podest setzen. Gleichzeitig soll man auch das Teil des Vaṃśadaṇḍa, das sich unmittelbar unter dem Vakṣodaṇḍa befindet, in die Muffe des zuvor in der dahinterliegenden Wand befestigten Upaśula einführen.

Jetzt soll man die Jaṅghāśūla-s sicher befestigen, indem man den freien Raum in den Löchern[14] auf dem Podest mit

---

scheinen die Lesarten nicht zuverlässig zu sein. In den anderen zwei Werken findet sich dieser Gegenstand nicht.

12) Alle Einzelheiten, die mit diesen beiden Śūla-s oder Daṇḍa-s zusammenhängen, haben wir im Kapitel VIII in den Abschnitten 35-38, einschließlich der Anmerkungen, besprochen. Hier haben wir, in Übereinstimmung mit je-

Aṣṭabandha oder Kalk (Sudhā) ausgießt. Danach soll ein entweder aus Eisen oder aus Holz gefertigter Nagel vorsichtig durch die schon vorbereiteten Löcher, die auf der Höhe der Vorderseite des Vaṃśadaṇḍa in den Śikhā-s des Upaśūla liegen, geschlagen werden.[15] Diese beiden Verrichtungen - das Ausgießen der Löcher im Podest mit Aṣṭabandha und das Einschlagen eines Nagels in die Löcher der Śikhā-s am Upaśūla verschaffen dem Śūlapañjara seine Stabilität. Danach ist der Rest der Śūla-s, wie z.B. jene der Arme, in die Śikhā-s, die am Vakṣodaṇḍa ausgearbeitet sind, einzufügen. Doch vorher sollen die Śūla-s der Ober- und Unterarme in der ihnen eigentümlichen Stellung miteinander verbunden werden.

Nachdem so alle hölzernen Śūla-s zusammengesetzt sind, sollen die Kupferplatten für Hände und Füße angefügt werden. Diese Platten sollen etwas länger sein, als das ihnen eigene Maß vorschreibt, d.h., am Anfang sollen zusätzliche Stücke überstehen. Diese zusätzlichen Stücke müssen rund geformt werden, so daß sie an die Prakoṣṭha- und Jaṅghāśūla-s angeschmiegt werden können, d.h., die Ansatzstücke der Kupferplatten werden hinter den Handgelenken und oberhalb der Fußknöchel angelegt. Nachdem sie angepaßt sind, sollen sie mit Kupferdraht[16] ganz fest umwickelt

---

nen Feststellungen, deren Position bezeichnet.

13) K.Ś., Vers 40, p. 245; dazu siehe auch: Ś.R., Vers 39, p. 86.

14) K.Ś., Vers 47, p. 249; Ś.R., Vers 6, p. 87.

15) K.Ś., Vers 42, p. 245; Ś.R., Verse 40b-41a, p. 86.

16) Obgleich das K.Ś., wie angemerkt wurde, den Gebrauch von Kupferblechen für Handflächen und Füße anordnet, gibt es jedoch nicht an, wie diese angebracht werden sollen. In dieser Angelegenheit bietet der K.J.K. keine Hilfe (p. 61). Im V.A.K. findet sich dieser Gegenstand überhaupt nicht. Der einzige Text, der diesen Sachverhalt klärt, ist das S.A.A. (Vers 56, p. 81). Auf Grund dessen haben wir ihn oben erläutert.

werden, doch sollen niemals Nägel benutzt werden, um sie festzuheften.[17]

Kupferblech wird, wie erläutert worden ist (Kap. VIII, Absatz 39) nicht nur in Händen und Füßen, sondern auch für die Ohren verwandt. Aber im gegenwärtigen Aufbaustadium ist es noch zu früh, um die Bleche für die Ohren anzubringen. Diese können erst einige Zeit später, während der Ton aufgetragen wird, eingesetzt werden.[18]

Da das Zusammensetzen der verschiedenen Śūla-s nun vorüber ist, sollen alle Gelenke der Śūla-s befestigt werden. Zu diesem Zweck soll man ebenfalls Kupferbleche verwenden.[19] Diese Bleche können in der Breite fünf, sechs, sieben oder acht Yava-s messen. Ihre Stärke entspricht jeweils einem Sechstel ihrer Breite. Die Länge richtet sich nach dem jeweiligen Bedarf.[20] Jedes Gelenk ist kräftig zu

---

17) Wieder findet sich das Verbot des Gebrauches von Nägeln nur im K.J.K. (na Kīlabandhaiḥ, p. 61; es scheint, daß einige der vorhergehenden wie auch der nachfolgenden Angaben hier fehlen.) Im Blick auf das Verbot scheint das Wort Tāmranāla im S.A.A. (auf das Obenstehende bezogen) nicht die Bedeutung von Nagel zu haben. Wir haben es daher als Draht erklärt. Wenn es hier Kīla heißen sollte, dann wäre keinerlei Zweifel aufgestiegen. Anscheinend ist der Gebrauch von Draht für derartige Zwecke nicht vorteilhaft. In Wirklichkeit aber erweist er sich als die bessere Methode gegenüber der Verwendung von Nägeln, da jedes zum Einschlagen der Nägel notwendige Hämmern in diesem Stadium des Aufbaus die genaue Position der verschiedenen Śūla-s und auch das Gleichgewicht des Śūlapañjara in Unordnung bringen würde. Doch es bedarf auf jeden Fall weiterer Untersuchungen.

18) Kein Text stellt klar, wie und wann die Kupferplatten für die Ohren verwandt werden müssen. Mit anderen Worten: Es gibt keinen textlichen Beweis für das, was wir in diesem Abschnitt ausgeführt haben. Wir haben es einzig auf Grund der allgemeinen Einsicht in die Dinge erklärt.

straffen, indem man es mit Kupferblechen von den erforderlichen Abmessungen umwickelt. Diese wiederum müssen mit Kupferdraht fest zusammengezogen werden.[21]

Wenn die Gelenke auf diese Weise verstärkt sind, ist die Zusammenstellung und Aufrichtung des Śūlapañjara vollendet, mit anderen Worten: die Verwendung von Kupferblechen[22] zur Festigung der Gelenke ist der letzte Arbeitsvorgang beim Aufbau des Gerüstes. Somit haben wir das Verfahren und die Prinzipien der Konstruktion und Installation des Gerüstes für den Fall einer stehenden (sthānaka) Figur kennengelernt. Das gleiche Verfahren und dieselben Prinzipien gelten mit wenigen Ausnahmen auch für den Fall einer Figur in sitzender (āsana) und liegender (śayana) Stellung. Daher wird es genügen, wenn wir uns nun auf die Ausnahmen konzentrieren.

---

19) K.Ś., Vers 1, p. 250; Ś.R., Vers 8, p. 87.

20) Die Angabe der Maße dieser Blechstreifen findet sich nur im V.A.K., Ausg. M., p. 85; Ausg. T., p. 44 (in letzterer fehlen jedoch einige Lesarten). Der Ausdruck tāvadāyataiḥ, der die Länge bezeichnet, soll das besagen, was wir oben erläutert haben, da jede andere Bedeutung sich nicht in den Zusammenhang des Textes einfügt.

21) Kein Text kennzeichnet diesen Sachverhalt in diesem Zusammenhang, doch haben wir es gewagt, ihn auf Grund der Angabe des S.A.A., die in den Anmerkungen 16 und 17 dieses Kapitels angeführt und besprochen wurde, zu erklären.

22) Die Verwendung von Kupferblechen kann nicht an jedem Gelenk möglich sein, z.B. nicht zwischen den Śikhā-s des Vakṣodaṇḍa und der Bāhuśula-s und genauso nicht zwischen denen des Kaṭidaṇḍa und der Śūla-s der Beine. So scheint es, daß Kupferbleche nur für bestimmte Fälle, z.B. für Knie- und Ellbogengelenke, vorgeschrieben sind. Selbst in diesen Fällen ist es schwierig, sie zu verwenden, wenn die Gelenke scharf gekrümmt sind. Es scheint jedoch, daß in derartigen Fällen auch Kupferdraht verwandt werden kann.

b) Probleme des Gerüstes einer sitzenden Figur

Bei sitzender Haltung tragen die Beine nicht das Gewicht des Körpers, dies übernimmt stattdessen die Wirbelsäule. Folglich wird in dieser Stellung das Vaṃśadaṇḍa fest installiert, d.h., daß zuallererst der Grundrahmen, wie wir ihn genannt haben, hergestellt werden muß und dann das in dessen Mittelteil liegende Vaṃśadaṇḍa installiert werden muß. Auch bei dieser Stellung soll das Upaśūla unmittelbar unterhalb des Vakṣodaṇḍa liegen. Es soll deshalb an geeigneter Stelle in der Wand befestigt werden, bevor die Installation des Vaṃśadaṇḍa stattfindet. Die Hälfte[23] (d.i. 4 Aṅgula-s) des acht Aṅgula-s langen Zusatzstückes, das sich am unteren Ende des Vaṃśadaṇḍa befindet, soll in die Einlassung auf dem Podest gesetzt werden, und zur gleichen Zeit soll der obere Teil des Vaṃśadaṇḍa in die Muffe des Upaśūla eingeführt werden. Das Ganze soll, wie bei einer Standfigur, auch hier auf zweierlei Weise befestigt werden, indem man den freien Raum in der Podesteinlassung mit Aṣṭabandha ausgießt und indem man vor der Vorderseite des Vaṃśadaṇḍa einen Nagel durch die Śikhā-s des Upaśūla treibt. Danach werden wie zuvor die Śūla-s der Arme und Beine angefügt und befestigt.

Nachdem man den Rahmen durch Einsetzen eines vier Aṅgula-s langen Stückes des Vaṃśadaṇḍa in die Einlassung auf dem Podest aufgestellt hat, bleibt der Rest des am unteren Ende des Vaṃśadaṇḍa befindlichen Zusatzstückes, der ebenfalls vier Aṅgula-s mißt, sichtbar. Dieses Stück schafft Raum für die Modellierung der Höhe der Sitzbacken.[24] Das

23) Ś.R., Vers 5b, p. 87. Zu Einzelheiten der Lesarten des K.Ś. siehe Anm. 7 dieses Kapitels.

24) Ś.R., Vers 24, p. 86; K.Ś., Vers 35, p. 245. Obwohl Rücken die bekannte Bedeutung des Wortes: Pṛṣṭha ist, kann es doch in diesem Textzusammenhang nichts anderes als Sitz- oder Gesäßbacken bedeuten. Dies ist an anderer Stelle im K.Ś. in einem ähnlichen Zusammenhang deutlich angegeben: "sphikpiṇḍamānametaddhi āsanordhve viśeṣataḥ", Verse 2-3, p. 202. Zu einer weiteren ähnli-

kann etwas ausführlicher erklärt werden.

Auf den voraufgehenden Seiten haben wir gesehen, daß das Vaṃśadaṇḍa vom Liṅgamūla bis zur Scheitelhöhe zweiundsechzig Aṅgula-s mißt. Aber die unteren Teile der Sitzbakken, auf denen bei sitzender Stellung das ganze Gewicht des Rumpfes lastet, liegen nicht auf dem Niveau des Liṅgamūla, sondern enden unterhalb dessen. Diese Erscheinung war den indischen Anatomen klar, wie man aus den Beschreibungen mancher Texte, wie z.B. Mānasollāsa und Samarāṅgaṇasūtradhāra, wo die ausgewachsene Form aus neun verschiedenen Blickwinkeln beschrieben ist, entnehmen kann. Bei aufrechter Stellung ist der Abstand zwischen dem Liṅgamūla und dem unteren Rand der Sitzbacken nicht sichtbar, da dieser erst an den Verlauf oder den Höhepunkt der Beine, die senkrecht bleiben, während sie das ganze Gewicht des Körpers tragen, anschließt. Bei Sitzhaltung dagegen tritt dieser Abstand völlig hervor und wird zu einem Teil der Höhe des Rumpfes, d.h., er vergrößert die Länge des Rumpfes. Wenn das Vaṃśadaṇḍa so eingesetzt wird, daß das Liṅgamūla das Podest berührt, dann kann dieser Abstand (d.i. der Abstand zwischen Liṅgamūla und dem unteren Rand der Sitzbacken) nicht gewonnen werden. Deshalb soll das zusätzliche Stück von vier Aṅgula-s am Ende des Vaṃśadaṇḍa sichtbar bleiben. In dem Fall schafft es Raum für die Modellierung der Sitzbakken in der ihnen eigentümlichen Form und auch zur Ausbil-

---

chen Angabe siehe auch: Vers 3, p. 206.

Der V.A.K. gebraucht āsanodaya und āsanopari (siehe Ausg. M., p. 80 und 85, in Ausg. T. fehlen diese Angaben). Somit ist deutlich, daß hier das Gleiche wie im K.Ś. gemeint ist.

Siehe auch K.J.K., p. 60 und S.A.A., Verse 14-15, p. 65. Beide Texte gebrauchen Pṛṣṭhaphalaka. Auch dieses Wort wie das einfache Pṛṣṭha (im K.Ś. gebraucht) meint den ganzen Rücken, aber in diesem Textzusammenhang bedeutet es nichts anderes als die Höhe der Sitzbacken. Man sollte also festhalten, daß alle diese Worte, wie auch śayanopari, śayanordhve etc., im gewissen Sinne technisch gebraucht sind, wie später noch erklärt werden wird.

dung der vollen Tiefe der Schenkel, andernfalls kann beides nicht plastisch herausgebildet werden. Dies ist alles, was über die Zusammenstellung und das Aufrichten des Gerüstes bei sitzender Stellung bemerkt werden sollte.

c) Probleme des Gerüstes einer liegenden Figur

Bei der Errichtung des Gerüstes einer liegenden Figur besteht die einzige Besonderheit in der Anzahl der erforderlichen Upaśūla-s und deren Befestigungsverfahren. Allgemein gab es, abgesehen von den Problemen einer liegenden Stellung, für die Upaśūla-s verschiedene Anwendungsverfahren, die einige technische Bedeutung haben. Es ist deshalb besser, diese zu besprechen, bevor die Probleme der liegenden Stellung erläutert werden. Dies kann auch das Verständnis jener Probleme erleichtern.

Alles, was wir bisher über die aufrechte und sitzende Stellung gesagt haben, gründete sich auf das Kāśyapaśilpa. Wir haben gesehen, daß dieser Text, soweit es die Frage nach der Anwendung von Upaśūla-s betrifft, nicht zwischen aufrechter und sitzender Haltung unterscheidet, d.h. er schreibt in beiden Fällen nur jeweils ein Upaśūla vor. Darüber hinaus mag noch hervorgehoben werden, daß dieser Text niemals irgendeine Frage betreffs einer liegenden Figur erwähnt. Offensichtlich kommt dies daher, weil er aus dem Bereich der Śaiva-Sekte stammt. Bei dieser Sekte ist es nicht üblich, eine in liegender Haltung gestaltete Gottheit zu verehren. Im Gegensatz hierzu verehrt die Vaiṣṇava-Sekte Viṣṇu, den höchsten Gott dieser Gemeinschaft, auch in liegender Gestalt. So werden wir sehen, wie die Werke der Vaiṣṇava-Sekte Upaśūla-s in bezug auf die liegende wie auch auf andere Stellungen behandeln.

Der Vimānārcanākalpa schreibt[25] die Upaśūla-s auf der Grundlage verschiedener Stellungen vor. Bei einer Sitzhaltung genügt ein Upaśūla. Dies liegt unterhalb des Vakṣodaṇḍa oder aber am Anfang des Maulidaṇḍa, das an die Spitze des

25) Zu allen in diesem Abschnitt besprochenen Punkten siehe Ausg. M., p. 85 und Ausg. T., pp. 43-44. In letzterer

Vaṃśadaṇḍa angefügt wird, um die Krone zu bilden. Bei aufrechter oder liegender Stellung sind zwei Upaśūla-s herzustellen. Das eine liegt unterhalb des Vakṣodaṇḍa, das andere unterhalb des Kaṭidaṇḍa. Aber es gibt da einen Unterschied: Bei der ersten Stellung werden beide Upaśūla-s in der dahinterliegenden Wand befestigt, wogegen bei der zweiten beide in das Podest eingesetzt werden.[26] Aus folgenden Gründen werden die Upaśūla-s im Falle einer liegenden Haltung im Podest befestigt. Die Figur erstreckt sich in ihrer ganzen Länge in der Horizontalen, und daher sollen diese Upaśūla-s das Vaṃśadaṇḍa von unten stützen. In die Wand braucht keines eingelassen zu werden, da in einer solchen Stellung die vertikalen Abmessungen nicht so hoch hinaufreichen, daß sie eine Abstützung von der Wand aus benötigen.

Dem Samūrtārcanādhikaraṇa[27] zufolge sollen Upaśūla-s entweder aus dem Holz des Baumes Acacia Catechu (Khadira) oder aus Kupfer hergestellt werden. An deren Ende muß ein Loch durchgebohrt werden (d.h. keine Śikhā-s), um dort das Vaṃśadaṇḍa hindurchzuschieben.[28] Nach den vorhergenannten Texten hat die in das Upaśūla eingearbeitete Muffe zur Vorderseite hin eine Öffnung, so daß man das Vaṃśadaṇḍa da einpassen kann. Nach diesem Text kann sich das Loch nicht zur Vorderseite hin öffnen. Daher muß man das Vaṃśadaṇḍa hindurch schieben.

---

sind jedoch die Lesarten unrichtiger.

26) Dies ist die Bedeutung des zusammengesetzten Wortes: śayanordhva. Wörtlich mag dieses Wort soviel wie: "Über dem Lager" bedeuten, doch was es hier besagen soll, ist: Der Raum zwischen Podest und Gerüst. Dies wird aus dem, was auf den folgenden Seiten besprochen wird, noch deutlicher werden.

27) Siehe Verse 52b-59, p. 81. Der Ausdruck: Tāmranālasamāyutam im ersten der hier zitierten Verse ist uns nicht klar.

28) Es scheint, daß dies die Bedeutung der Angabe: Chidraṃ kṛtvā tadādhāre śūlaṃ yantreṇa yojayet, ist. Siehe ibid.

Bei aufrechter Stellung werden zwei Upaśūla-s gefordert. Eines liegt zwischen den Schultern und das andere genau in der Mitte der vertikalen Länge des Rückens. Bei sitzender Haltung reicht ein Upaśūla zwischen den Schultern aus. Bei diesen beiden Stellungen werden die Upaśūla-s in der Hinterwand befestigt. Aber diese Methode zur Anbringung der Upaśūla-s ist technisch nicht so vorteilhaft wie die in den Darstellungen, die in vorher genannten Texten vorliegen, weil denen entsprechend die Upaśūla-s unterhalb des Vakṣodaṇḍa und Kaṭidaṇḍa liegen. Für den Fall einer liegenden Stellung schreibt dieser Text eine vielleicht bessere Methode vor. Hier müssen vier Upaśūla-s[29] hergestellt und in das Podest eingelassen werden. Eins unterstützt das Vaṃśadaṇḍa an dessen Krone, das zweite stützt die Schultern, das dritte die Mitte des ganzen Rückens und das vierte schließlich die Füße. Die hier gegebene Darstellung ist besser als die des Vimānārcanākalpa, da hier zusätzlich ein Upaśūla zur Abstützung der Füße vorgeschrieben wird. Das ist sehr notwendig, weil andernfalls die Śūla-s der Beine nicht auf der gewünschten Höhe über dem Podest lägen.

Wie schon festgestellt wurde, beruht die Besonderheit der Einrichtung des Gerüstes für eine liegende Stellung auf der größeren Anzahl von Upaśūla-s und der Methode, nach der sie angebracht werden. Diese beiden Punkte sind schon aus den in verschiedenen Texten vorliegenden Erläuterungen der Upaśūla-s, die oben besprochen worden sind, fast völlig klar. Was noch zu tun bleibt, ist dasselbe wie bei den anderen Stellungen. So gibt es außer einem nichts mehr herauszuarbeiten. Bei einer liegenden Haltung kann das Gerüst nicht unmittelbar auf dem Podest angebracht werden, da in diesem Fall kein Raum mehr bliebe, um die Figur in der Tiefe durchzumodellieren. Daher müssen die Stützen oder Upaśūla-s in das Podest eingesetzt werden, damit sie das Gerüst

---

29) Eigentlich schreibt dieser Text fünf Upaśūla-s vor. Behält man das Bild Viṣṇus im Blick, so ist dort ein Upaśūla zum Abstützen des geblähten Halses des Schlangenkönigs Ananta vorgesehen. Offensichtlich bezieht sich dies aber auf ein ganz bestimmtes Bildwerk.

ein wenig über dessen Oberfläche halten. Allein zu diesem Zweck werden im Falle einer liegenden Stellung Upaśūla-s benötigt. Die Höhe der Upaśūla-s ändert sich entsprechend der Biegung und Beschaffenheit der Stellung. Darüber hinaus verändert sich der Raum zwischen Podest und Gerüst auf Grund der Dicke der verschiedenen Glieder. Deshalb ist es schwierig, die Höhenmaße der Upaśūla-s anzugeben. Dieses Problem kann am besten durch den Künstler selbst gelöst werden, wenn er sich mit der Eigenart der liegenden Stellung, in der er ein Bildwerk gestalten will, beschäftigt.

Dieses sind die Einzelheiten der Zusammenstellung und Einrichtung des Śūlapañjara bei allen drei Stellungen. Demnach hat sich Gopinatha Rao geirrt, wenn er erklärte, daß "if the image is required to be made in earth, rods (of metal or wood) must be inserted[30] (in them)". Wie wir zuvor gesehen haben, handelt es sich um den Aufbau eines Gerüstes, nicht aber um bloßes Einfügen von Śūla-s. Die Details aller oben besprochenen Stellungen beziehen sich eindeutig nur auf Figuren von gerader Haltung. Falls eine Plastik mit einer Biegung an irgendeiner Stelle des Körpers zu gestalten ist, erfordert das bestimmte Änderungen im Śūlapañjara, da es unmöglich ist, außen Kurven hervorzubringen, wenn der Śūlapañjara völlig gerade ist. So kennzeichnen unsere Texte dies auch deutlich genug: "Wenn eine Figur von gerader Haltung ist, sollen auch die Śūla-s gerade sein, zeigt sie aber irgendwelche Krümmungen, so müssen auch die Śūla-s gekrümmt sein."[31] Mit Krümmungen sind hier keine scharfen Knicke in bestimmten Gliedmaßen, wie Armen und Beinen, gemeint. Derartige Knicke sind nur wegen der Gelenke an Ellbogen und Knien möglich. Man kann sie herstellen, indem man in den Gelenken der Śūla-s den richtigen Winkel einstellt. Was daher hier mit Krümmung gemeint ist, hat hauptsächlich etwas mit der Wirbelsäule zu tun, die, da sie elastisch

---

30) E.H.I., Bd. I, Teil 1, p. 50.

31) Im K.Ś. (im gedruckten Text, Vers 31a, p. 245, und im MS.) sind die Lesarten falsch, das Ś.R. aber enthält bessere: Vers 30a, p. 85. Siehe auch V.A.K., Ausg. M., p. 82; Ausg. T., p. 42.

ist, Biegungen gestattet. Solche kommen in der Hauptsache in Rumpf und Hals vor. Auch an anderen Stellen, wie am Fußknöchel, können natürlich leichte Krümmungen auftreten.

Man muß demnach das Vaṃśadaṇḍa mit der notwendigen Biegung herstellen, wenn man ein Vakrabimba oder eine Figur mit Krümmungen gestaltet. Dies hat natürlich viele Veränderungen an den anderen Śūla-s des Grundrahmens oder jenen, die innerhalb des Körpers liegen, zur Folge. Falls eine Figur, die sich seitwärts ausbiegt, zu arbeiten ist, muß man eben die Gesamtlänge des Pārśvadaṇḍa, das an der Innenseite der Krümmung liegt, etwas verkürzen, während man die Gesamtlänge des anderen, außen liegenden Pārśvadaṇḍa verlängert. Solcherart sind die besonderen Probleme, die entsprechend dem Grad und der Eigenart der Biegungen gelöst werden sollen. Man kann deshalb alle diese Fragen nicht schematisch erklären. Vielleicht geben unsere Texte deswegen nur eine einzige, jedoch hochbedeutende Anweisung, während sie darüber hinaus vieles der Klugheit, Geschicklichkeit und Erfahrung der Künstler überlassen.

Gleich ob eine Figur gerade aufgerichtet oder mit einigen Krümmungen gestaltet werden soll, über die Maße im allgemeinen und besonders über die Längen der verschiedenen Śūla-s soll man sich schlüssig sein. Der Grund dafür liegt darin, daß die Längen der verschiedenen Śūla-s mit der Länge der fertig ausgeführten Gliedmaßen und auch mit der Gesamthöhe der ganzen Figur korrespondieren. Es wäre nicht möglich, in einem fortgeschrittenen Arbeitsstadium Änderungen in den Abmessungen der Śūla-s vorzunehmen. Wenn überhaupt Änderungen vorgenommen werden müssen, so ist man gezwungen, das Gerüst ganz und gar zu verwerfen, da es sonst keine Möglichkeit gibt, die auftauchenden Schwierigkeiten zu überwinden. Deswegen soll man den Śūlapañjara jeweils nur einmal konstruieren. Einer der Texte, das Samūrtārcanādhikaraṇa hebt diesen Punkt in einem anderen Zusammenhang, der jedoch in enger Beziehung zu dem gegenwärtigen Gegenstand steht, hervor.[32] In Übereinstimmung mit der in der

32) Prāyaścittavidhi (Verse 10-13, p. 374). Hier gestattet derselbe Text eine Maßdifferenz bis zu einem Aṅgula bei

Āgama-Literatur allgemeinen Methode des Verbotes und der Warnung vor gewissen Mängeln spricht dieser Text es wie einen Fluch aus, daß man niemals das Maß eines Śūla vergrößern oder verringern soll und daß derjenige, der so handelt, zugrundegehen wird. Dies ist eine deutliche Warnung vor Sorglosigkeit bei der Festlegung der eigentlichen Längen der Śūla-s, da eine solche Nachlässigkeit zu einer Mißbildung der Gestalt führt.

Man ist dem Genius jener alten theoretisierenden Künstler, die ein System der Anatomie erfanden und entwickelten, das für Generationen von ausübenden Künstlern ein Segen gewesen ist, zu Dank verpflichtet. Dieses System vermittelte eine methodisch sehr genaue aber leicht anzuwendende Kenntnis der Anatomie. Derjenige, der es erlernt, kann die Probleme der Konstruktion des Śūlapañjara leicht bewältigen und dabei stets vollkommen sicher sein.

Somit haben wir bis jetzt alle in den Texten vorliegenden Einzelheiten über die Methode der Zusammenstellung und Aufrichtung des Śūlapañjara erläutert. Nun können wir uns mit bestimmten Eigenschaften, die dieser Śūlapañjara besitzt, auseinandersetzen, obgleich die Texte nichts davon berühren.

d) Einige Bemerkungen zu den Vorzügen des Befestigungsgerüstes

Die Śūla-s, mit denen der Śūlapañjara aufgebaut wird, repräsentieren - von dreien abgesehen - die Knochen eines lebenden Körpers. Dies geht ganz deutlich aus ihren Eigennamen hervor, so daß es keiner Mühe bedarf, diesen Sachverhalt aufzuzeigen. Jedoch zu jenen Śūla-s, die keinen ein-

---

kleineren Gliedmaßen. Dies deutet an, daß jede Differenz in der Länge der Śūla-s unerwünscht ist, und eben das ist der Sachverhalt, vor dem der Text ausdrücklich warnt. Eine ähnliche Darstellung findet sich auch im V.A.K. (Ausg. M., p. 398; Ausg. T., p. 213). Danach sind Verringerungen (hīna) von zwei bis sechs Yava-s in den Abmessungen der Śūla-s zu beheben, indem man sie

zelnen Knochen darstellen, mag noch einiges erwähnt werden. Das Vakṣoḍaṇḍa repräsentiert genau gesagt keinen einzelnen Knochen, sicherlich aber die Schultergelenke, mit anderen Worten also: eine Anzahl von Knochen zusammen. Die Pārśvaḍaṇḍa-s können als Repräsentation der Rippen aufgefaßt werden. (In funktioneller Hinsicht haben sie in der Tonplastik eine große Bedeutung. Wir werden diesen Gesichtspunkt kurz besprechen.) Zweifellos ist es eine bedeutsame Beschreibung, wenn unsere Texte die Śūla-s als die Knochen eines lebenden Körpers erwähnen.

Im Aufbau des Śūlapañjara hat jedes Detail, z.B. die Formen der verschiedenen Śūla-s, die Methode, nach der verschiedene Gelenke hergestellt werden, usw., einigen Wert, und alle jene Einzelheiten sind sinnvoll. Aber eine besondere Erscheinung des Śūlapañjara, die unmißverständlich aufgezeigt werden soll, ist der quadratische oder rechteckige Rahmen im Bereich des Brustkorbes oder Rumpfes. Dieser Rahmen ist aus den Kaṭi-, Vakṣo- und Pārśvaḍaṇḍa-s zusammengesetzt, und das Ganze ist am Vaṃśaḍaṇḍa befestigt. Alle Einzelteile hiervon üben jeweils ihnen eigene Funktionen aus.

Das Vakṣoḍaṇḍa hat einen größeren Stärkegrad als die anderen Śūla-s, mit Ausnahme des Kaṭiḍaṇḍa. Dies erweist sich als sinnvoll, wenn man sich erinnert, daß es das ganze Gewicht der Arme zu tragen hat. Hinzu kommt, daß viele indische, besonders Hindu-Gottheiten mehrere Arme haben, mit denen sie verschiedene Embleme halten. Um solch eine Last auszuhalten, muß das Vakṣoḍaṇḍa einen größeren Stärkegrad haben.

Die Pārśvaḍaṇḍa-s helfen allgemein dem Vaṃśaḍaṇḍa das Gewicht des Oberkörpers zu tragen. Ihr besonderer Zweck besteht darin, daß sie die beiden Enden des Vakṣoḍaṇḍa am Absinken hindern. Eine derartige Gefahr ist bei Gottheiten, die viele Arme mit verschiedenen Emblemen haben, größer. Ohne diese Daṇḍa-s gäbe es keine Sicherheit.

Das Kaṭiḍaṇḍa stellt das Becken oder eher den Becken-

---

entweder mit Kupfer oder mit Seilen auffüllt.

gürtel dar, natürlich nicht in der Form, sondern in der Funktion. Im lebenden Körper fängt der Beckengürtel das von der Wirbelsäule getragene Gewicht des Oberkörpers auf und überträgt es durch die Beine auf den Boden. In einer Plastik hat das Kaṭidaṇḍa genau die gleiche Funktion, mit dem einzigen Unterschied, daß es das Gewicht nicht allein vom Vaṃsadaṇḍa, sondern auch von den beiden Pārśvadaṇḍa-s empfängt.

So haben alle Einzelteile des Rahmens ihre eigene Funktion, und davon abgesehen ist der Rahmen wegen seiner quadratischen oder rechtwinkligen Form, der stabilsten aller Formen, fähig, das Gewicht des Oberkörpers, das weit schwerer ist als das der unteren Hälfte, vollkommen zu tragen.

Das Upaśūla oder die Stütze schützt die Plastik vor dem Zerbröckeln oder davor, daß sie während des Aufbauprozesses unter dem Gewicht des feuchten Tones zusammenbricht. Ebenfalls wird es die Statue davor bewahren, daß sie sich seitwärts, nach vorn oder nach hinten neigt. Deshalb ist das Upaśūla, obwohl es außerhalb des Körpers liegt, höchst wichtig, besonders dann, wenn eine große Statue angefertigt werden muß. Dies ist es um so mehr, weil es unmittelbar unter dem Vakṣodaṇḍa, d.h. in der Brust liegt. Selbst in unserem fortgeschrittenen Zeitalter empfehlen erfahrene Lehrer, eine Tonstatue an der Brust abzustützen. Sie beschreiben diese als die geeignetste Stelle, sowohl in technischer Hinsicht wie auch im Blick auf die Vollendung der Plastik.

Eine andere Sache ist ebenfalls für die technischen Qualitäten des Śūlapañjara von Bedeutung. Abgesehen von einer Stelle, und dort nur als Auswahlmöglichkeit, wird nirgendwo Eisen verwandt. Stattdessen wird, wann immer Metall benötigt wird, Kupfer verarbeitet. Wir können uns vorstellen, daß dies von Bedeutung ist, wenn wir in Betracht ziehen, daß alle im Aufbau des Śūlapañjara verwandten Gegenstände immer in Ton eingeschlossen bleiben. Somit besteht, falls Eisen verwandt wird, eine Gefahr durch Rostschäden.

Dies ist alles, was wir von dem Śūlapañjara kennenler-

nen können. So können wir nun zu den nächsten Vorgängen innerhalb des Herstellungsprozesses einer Tonplastik übergehen.

Kapitel XI

DIE METHODE DER ANWENDUNG DER VERSCHIEDENEN MATERIALIEN

a) Die Methode des Auftragens von Aṣṭabandha

Nach der Befestigung des Śūlapañjara besteht der nächste Schritt innerhalb des Aufbauprozesses einer Tonplastik in dem Auftragen von Aṣṭabandha, einer Art Leim oder Firnis. Zu dieser Angelegenheit bleibt, abgesehen davon, daß man diesen Leim sorgfältig auf den gesamten Śūlapañjara aufstreichen soll, bevor die Seile daran angeknüpft werden, nur wenig[1] anzumerken.

b) Rajjubandha oder die Methode des Verknüpfens der Seile

Wie wir festgestellt haben (Kap. III), sind drei Seile, nämlich Suṣumnā, Iḍā und Piṅgalā, die bedeutendsten unter den achtundzwanzig Hauptseilen. Diese müssen als erste von allen an dem Gerüst verknüpft werden. Alle drei Seile verlaufen entlang der ganzen Erstreckung des Vaṃśadaṇḍa[2] an dessen Frontseite. Sie werden zunächst in der Nabelgegend[3] am Vaṃśadaṇḍa zusammengebunden, und zwar so, daß die Suṣumnā in der Mitte liegt und Iḍā und Piṅgalā jeweils links und rechts davon. Vom Nabel aus sollen die drei Seile dann bis

---

1) Ebenso wie in diesem Falle ist auch zur Methode des Aufklebens von Tuch nur wenig zu sagen. Außerdem kann das Auftragen des Tons nicht völlig getrennt von der Methode des Seilverknüpfens abgehandelt werden. Wir halten es daher - entgegen dem bisher geübten Verfahren der Aufteilung in einzelne Kapitel - für besser, alle diese Vorgänge in einem Kapitel zu behandeln.

2) K.Ś., Vers 8b, p. 250; Ś.R., Vers 22b, p. 89.

3) Im Ś.R. heißt es: Rajjuvartma (Vers 14a, p. 88), im K.Ś. dagegen: Rajjubandha (Vers 6b, p. 250). Letzteres scheint richtig zu sein.

zum Mittelpunkt der Augenbrauen (Bhrūmadhya) hochgeführt werden, wo sie dann vereinigt werden sollen; dies jedoch nicht, indem man sie nur nebeneinander legt, sondern indem man sie zu einem Seil zusammendreht. Bis zu den Augenbrauen hinauf soll man sie jedoch getrennt führen.[4] Von hier aus soll das Seil (das aus den dreien zusammengeflochten ist) weiter bis hinauf zur Spitze des Vaṃśadaṇḍa geführt werden, wo es dann wieder in sieben verschiedene Seile, von denen jedes, wie wir schon vorher erwähnten, einen eigenen Namen hat, aufgespleißt werden soll.[5]

Diese sieben Seile laufen auf folgende Weise zu verschiedenen Orten herab. Gāndhārī führt zum rechten Auge hinab und endet dort, Hastijihvā nimmt den gleichen Verlauf auf der linken Seite. Pūṣā und Yaśasvinī führen seitwärts herab; das erste endet am rechten, das zweite am linken Ohr. Alambuṣā läuft an der Front bis zum Liṅgamūla hinab, dort endet es. Ebenso verläuft Kuhū bis zum Darmaustritt (Guda) am Rücken herunter. Das letzte, Saṅkhinī, führt an der Front hinab und endet am Nabel.[6]

Die unteren Enden der drei wichtigsten Seile (Suṣumnā, Iḍā und Piṅgalā) sollen vom Nabel aus, wie die oberen Stükke zur Spitze des Vaṃśadaṇḍa, zu dessen unterem Ende hinabgeleitet werden.[7]

Diese Bemerkungen zu der Methode des Verknüpfens von Seilen können weiter ausgeführt werden.[8] Zunächst wollen

---

4) Siehe Kap. III, Anm. 8.

5) Ś.R., Vers 17, p. 88.

6) ibid., Verse 19-20, pp. 88-89. Der erste Halbvers des ersten hier angeführten Verses lautet falsch. Er findet sich jedoch im MS. mit richtigen Lesarten, wenn auch grammatisch nicht richtig, als: "Gāndhārī savyanetrāntaṃ hastijihvetarākṣikaḥ". Offensichtlich ist die Richtung, in die diese Seile führen sollen, in den Texten nicht wörtlich angegeben, aber wir haben versucht, sie auf Grund der allgemeinen Einsicht in die Dinge festzulegen.

7) Obgleich das in den Texten nicht wörtlich ausgesprochen wird, ist es doch in der Aussage enthalten.

wir betrachten, wie diese Seile miteinander vereinigt werden. Die Fasern der Seile, nicht die Seile selbst, werden ineinander verflochten. Das bedeutet, daß die eigentümlichen Formen der drei Seile nicht beibehalten werden können. So mißt das zusammengeflochtene Seil am Anfang, d.h. am Mittelpunkt der Augenbrauen, zwei Aṅgula-s oder wenig mehr in seinem Durchmesser, welcher auch der Gesamtdurchmesser der drei Seile zusammen ist. Das eine, einzige Seil mißt am oberen Ende drei Aṅgula-s oder etwas mehr im Durchmesser. Dieser wiederum ist der Gesamtdurchmesser jener sieben Seile, die aus dem einen hervorgehen. Wir werden nun sehen, wie die drei Seile nebst dem zusammengeflochtenen Stück an dem Gerüst verlaufen.

An der Stelle des Nabels liegen die drei Seile auf der Oberfläche des Vaṃśadaṇḍa, da sie an diesem Punkt zuerst festgebunden werden. Später berühren sie das Vaṃśadaṇḍa bis zum Mittelpunkt der Augenbrauen, wo sie vereinigt werden, überhaupt nicht mehr. An dieser Stelle werden sie in ihrer zusammengeflochtenen Form erneut an der Oberfläche des Vaṃśadaṇḍa festgebunden. Von hier aus aufwärts bis zur Spitze, wo sie nochmals angebunden werden, liegen sie auf der Oberfläche. Zwischen Nabelpunkt und Mittelpunkt der Augenbrauen berühren die Seile während ihres aufwärts führenden Verlaufs einzig die Frontpartie oder die Breite des Vakṣodaṇḍa. Ähnlich berühren sie abwärts laufend die Frontpartie oder Breite des Kaṭidaṇḍa und weiter unten, nahe der Stelle des Liṅgamūla, wo sie wieder angebunden werden, das Vaṃśadaṇḍa. Somit berühren diese drei Seile das Gerüst nur an den Stellen des Liṅgamūla, des Kaṭidaṇḍa, des Nabels, des Vakṣodaṇḍa, des Mittelpunktes der Augenbrauen, und von da aus weiter das Vaṃśadaṇḍa bis zu dessen Spitze. Über den Rest ihrer Erstreckung verlaufen sie frei im Raum.

Die sieben Seile (die aus dem einen, zusammengeflochtenen hervorgehen) führen, wie oben gekennzeichnet, zu verschiedenen Punkten im Körper, doch vier von ihnen, die an

---

8) Auch dieses haben wir auf Grund des allgemeinen Verständnisses und nicht auf textlicher Grundlage erläutert.

Augen und Ohren enden, werden an keiner Stelle des Gerüstes festgebunden. Wie wir sehen werden, werden die dünnen Seile ringsherum im Körper kreuz und quer mit den Hauptseilen verknüpft. Während man jene dünneren Seile verknüpft, soll man es zuwege bringen, daß alle sieben Seile an den ihnen zugedachten Stellen bleiben, daß z.B. diejenigen, die an Augen und Ohren enden, ihre ihnen eigentümlichen Endpunkte beibehalten. So wird, um den Ton festzuhalten und um für das Kopfteil einen fest Block herzustellen, innerhalb des Kopfteils ein rundes Netz geknüpft.

Von diesen sieben Seilen laufen Alambuṣā und Saṅkhinī abwärts, das eine zum Nabel, das andere zum Liṅgamūla. Somit nehmen diese beiden mehr oder weniger den gleichen Verlauf wie Suṣumnā, Iḍā und Piṅgalā. Eines der sieben jedoch, d.i. Kuhū, läuft am Rücken hinab bis zum Ende des Vaṃśadaṇḍa, wo es festgebunden wird. Demnach berührt es die Breiten des Kaṭi- und Vakṣodaṇḍa auf der Rückseite. Das bedeutet, daß es das Gerüst an diesen vier Punkten berührt: an der Spitze des Vaṃśadaṇḍa, am Vakṣo- und Kaṭidaṇḍa und am Ende des Vaṃśadaṇḍa.

Suṣumnā, Iḍā und Piṅgalā verlaufen an der Frontseite und Kuhū an der Rückseite des Vaṃśadaṇḍa von dessen Spitze bis zum Anfang, wie oben ausgeführt. Dieser charakteristische Verlauf deutet schon die Gestalt oder Masse des Rumpfes in seinen wichtigeren Einziehungen und Ausbuchtungen an.

Nachdem die Verfahrensweise für das Verknüpfen von zehn Seilen klargelegt ist, wenden wir uns den Methoden zu, nach denen die anderen Seile in den Beinen angebunden und verknüpft werden. Die Anfänge der drei Seile, Suṣumnā, Iḍā, Piṅgalā, liegen in der Nähe des Liṅgamūla, des Geschlechtsorgans. Aus jedem Ende dieser Seile gehen sechs andere Seile hervor. Wir haben die Namen der achtzehn Seile (in Kap. III) genannt. Diejenigen Seile, die aus der Piṅgalā hervorkommen, laufen in das rechte Bein und diejenigen, die der Iḍā entspringen, in das linke, denn diese beiden Seile liegen auf der rechten und linken Seite des Körpers. Der Vorgang des Verknüpfens der Seile ist natürlicherweise bei beiden Beinen der gleiche.

Die sechs Seile sollen am oberen Anfang des Ūruśūla einige Male um dasselbe herumgewickelt werden. Während man so verfährt, soll man jedes Seil an einer bestimmten Stelle im Umfang des Ūruśūla hängen lassen, so daß sie schließlich alle an verschiedenen Punkten um dieses herumhängen. Sie alle sollen bis zu einem Punkt etwas oberhalb des Enkels herabhängen. Dort soll man sie wiederum mehrmals um das Jaṅghāśūla wickeln. Während des Umwindens soll man sie zusammenflechten.[9]

In diesem Zusammenhang tauchen drei Fragen auf: (1) Wie gehen die sechs Seile aus einem einzigen hervor? (2) Wie soll man sie an verschiedenen Punkten im Umfang des Ūruśūla aufhängen? (3) Wie sollen sie am Enkel vereinigt werden? In den Texten ist dies nicht klargestellt. Diese überlassen es der Erfahrung der Künstler.

(1) Am unteren Ende der Seile Iḍā und Piṅgalā sollen die Fasern der drei Stränge nicht verflochten werden. Aus diesen losen Fasern soll man die sechs Seile herstellen, indem man die Gesamtmenge an Fasern der Iḍā oder Piṅgalā - je nachdem - aufteilt und gleichzeitig[10] noch etwas mehr

---

9) K.Ś., Verse 12-13, p. 250. Die gleiche Passage findet sich im MS. mit einigen besseren Lesarten:
"... dau rasanāḍyastu savyapādāgramūlakam //
ūrumūlaivamāśritya parito nalakāntakam /
lambitāste samākhyātāstā vai piṅgalagā ... //
Betrachten wir die Lesarten beider Versionen, so können wir den Abschnitt folgendermaßen berichtigen:
tāsvādyo rasanāḍyastu savyapādorumūlake /
ūrumūlaṃ kramāvṛtyā parito nalakāntakam /
lambitāstu samākhyātās tā vai piṅgalagāḥ //
Im Ś.R. (Vers 27, p. 89) allerdings ist dieser Zusammenhang etwas anders dargestellt, doch scheint dasselbe gemeint zu sein.

10) Jedes dieser sechs Seile mißt mit seinen drei Strängen drei Yava-s im Durchmesser. Demnach ergeben alle sechs Seile zusammen ein Maß von achtzehn Yava-s. Jedes der Seile Iḍā und Piṅgalā mißt nur etwas mehr als 5 Yava-s im Durchmesser. Folglich muß man weitere Fasern hinzu-

von den Kokosnußfasern hinzugibt, um den gewünschten Durchmesser zu erhalten.

(2) Man kann aus den sechs Seilen ein flaches Band formen, indem man alle nebeneinander legt, und kann dann das Ganze ein- oder zweimal um das Ūruśūla herumwickeln. Darauf kann man ein Seil, und zwar das, was innerhalb des Bandes zuoberst liegt, herabhängen lassen und den Rest darüber hinwegwickeln. Auf diese Weise können die fünf ersten Seile nach und nach an verschiedenen Punkten aufgehängt werden. Das letzte aber kann man ein weiteres Mal herumlegen und sein Ende dann von oben durch die eigene Schlinge stecken, indem man die Schlinge zunächst etwas lockert, sie dann aber durch langsames Ziehen am Seilende wieder fest zusammenschnürt.

(3) Oberhalb des Enkels kann man eines der Seile nehmen und ein- oder zweimal um das Śūla wickeln, über die anderen hinweg. Dann soll man dessen Ende von oben durch die von ihm selbst gebildete Schlinge stecken und diese langsam zusammenziehen. Danach soll man das Ende mit einem der anderen Seile zusammennehmen, an beiden die Stränge auflösen und die Fasern miteinander verflechten. Auf diese Weise kann man, indem man zwei neue Stränge bildet, aus den Fasern aller sechs Seile ein einziges herstellen. Natürlich muß man hierbei die meisten Fasern wegnehmen. Durch dieses Verfahren können alle Seile vereinigt werden. Nach der Verflechtung soll man das verbleibende einzige Seil einige Male herumschlingen und dann sorgfältig verknoten.

In ganz ähnlicher Weise kommen auch aus dem unteren Ende der Suṣumnā sechs Seile hervor. Drei von diesen sechs führen in den rechten und die anderen drei in den linken Arm. Die Seile, die in jeden Arm hineinlaufen, werden an der entsprechenden Seite des Vaṃśadaṇḍa sehr dicht entlanggeführt bis hinauf zum Vakṣodaṇḍa. Dann steigen sie zu Seiten des Vaṃśadaṇḍa zu der nach oben weisenden Fläche des Vakṣodaṇḍa auf, d.h., sie nehmen bis

---

flechten, um für jedes der sechs Seile den gewünschten Durchmesser von 3 Yava-s zu erhalten.

jetzt den gleichen Verlauf wie die Suṣumnā, Iḍā und Piṅgalā. Von dort aus laufen sie über die Oberfläche des Vakṣodaṇḍa hin zu den entsprechenden Seiten und erreichen die entsprechenden Bāhumūla-s oder die Bereiche des Oberarmmuskels. Dort am Anfang der Arme beschreiben sie eine Windung um das jeweilige Bāhuśūla. Während dieses Umlaufes geben sie die ihnen eigene Form auf und vereinigen sich. Nach einigen weiteren Windungen um das Bāhuśūla teilt sich das eine Seil in acht dünnere Seile auf. Dieses Aufspleißen geschieht im Verlauf der um das Bāhuśūla gelegten Windungen. Folglich hängen die aus dem einzelnen Seil hervorgehenden dünneren Seile von verschiedenen Punkten im Umfang des Bāhuśūla herab, genau wie das auch bei jenen sechs Seilen, die in das Bein laufen, der Fall ist. Sie hängen bis zum Handgelenk (Maṇibandha) herab. Dort schlingen sie sich wieder um das Śūla, und währenddessen werden sie, wie die Seile in den Beinen oberhalb der Enkel, wieder zu einem einzigen Seil.[11]

Falls eine bestimmte Gottheit mehr als zwei Arme hat, sollen die Seile an allen Armen in der gleichen Weise verknüpft werden.[12] Hier sollten wir uns klarmachen, daß die Seile für alle solche zusätzlichen Hände nicht aus dem einen Seil, Suṣumnā, gebildet werden können, da das unpraktisch, wenn nicht unmöglich sein würde. Daher genügte es vielleicht, wenn die besonderen Seile am Anfang des jeweiligen Bāhuśūla verknüpft würden. Es wäre dann nicht schwierig, für die verbleibende Arbeit, das Anbinden der Seile an den zusätzlichen Armen, die gleichen Methoden anzuwenden.

Dies sind die Methoden der Verknüpfung von großen und mittleren Seilen, an die nun die dünnen Schnüre (Āvṛtanāḍī-s, wörtlich: umschlingende Nāḍī-s) angeknüpft werden

11) K.Ś., Verse 15b-19, pp. 250-51; Ś.R., Verse 28-31, pp. 89-90.

12) Hier sind die Lesarten sowohl im Ś.R. (Vers 32a, p. 90) wie auch in der gedruckten Version des K.Ś. (Vers 19b, p. 251) völlig verfälscht. Im MS. jedoch sind sie richtig und lauten: "Ekaṃ vānekahastaṃ vā hastaṃ pratyekamācaret".

müssen. Die dünnen Schnüre sollen über die Hauptseile hinweg im Uhrzeigersinn um jedes Śūla geschlungen werden. Nachdem die Schnüre in einigen Abständen um den Śūlapañjara gewickelt worden sind, sieht dieser wie ein getrocknetes "Pippal"-(Ficus Religiosa) Blatt aus (jīrṇāśvatthapatravat)[13].

Hiernach soll man mit einigen dünnen Schnüren an der Brust eine Lotusblüte mit acht Blütenblättern bilden, deren Stengel bis zum Nabel herabreicht, wo er mit der Suṣumnā[14] verknüpft wird.

Dies ist alles, was die Methode des Verknüpfens von Seilen betrifft.[15] Über den Zweck des Seilknüpfens mag hier noch etwas gesagt werden. Wenn der Ton auf das bloße Gerüst aufgetragen wird, dann nimmt die Stärke seiner Schichten zu, und somit besteht die Möglichkeit, daß die gesamte Masse des Tones abfällt. In diesem Fall scheint es äußerst notwendig zu sein, einiges an zusätzlichem Material zu verwen-

---

13) K.Ś., Verse 22-25a, p. 251; Ś.R., Verse 33-35, p. 90. Die Lesart: Pārśvam, die sich im Ś.R. im letzten Halbvers der hier zitierten Passage findet, ist falsch. Es soll wie im K.Ś. paścāt heißen. Jedoch scheint die Lesart: Nirandhram (oder nīrandhram), wie sie sich im Ś.R. und im MS. des K.Ś. findet, angesichts des Vergleiches: jīrṇāśvatthapatravat unzuverlässig zu sein.

14) K.Ś., Verse 25a-26, p. 251; Ś.R., Vers 36, p. 90.

15) V.A.K. zählt außer den dünnen Seilen nur 14 Hauptseile auf. Es ist aber nicht deutlich, wie diese 14 Hauptseile zu verknüpfen sind, da hierüber nicht ein Wort gesagt wird. Vielleicht kann man den Schlüssel zu diesem Problem ihrer Verknüpfung finden, wenn man sich mit der Lehre der Physiologie, nach der die Anzahl der Haupt-Nāḍī-s auf 14 festgelegt wird, befaßt. Eine besondere Angabe, die in der im V.A.K. gegebenen Darstellung der Methode des Seilverknüpfens beachtet werden sollte, ist die, daß baumwollene Fäden über der Lage von dünnen Schnüren um das ganze Gerüst gewickelt werden sollen (siehe: Ausg. M., p. 86; Ausg. T., p. 44, in der letztgenannten fehlen einige Sätze).

den, um dem Ton sicheren Halt zu geben. Für diesen Zweck können sich Kokosseile wegen ihrer faserigen und rauhen Oberfläche als ein gutes Material erweisen. Es ist demnach klar, daß die Seile in der alten indischen Technik für die Erfüllung der gleichen Aufgabe vorgesehen sind, die im modernen Verfahren der Tonbildnerei in Europa die Drahtschmetterlinge zu erfüllen haben. Dies wird durch zwei Tatsachen bewiesen: zum einen durch den netzartigen Zustand der Seile an dem Gerüst, der als dem getrockneten "Pippal"-Blatt ähnlich beschrieben wird, und zum anderen durch die Vorschrift, an der Brust mit den Seilen eine Lotusblüte zu bilden. Deshalb besteht der Zweck der Seilverknüpfungen am Gerüst nicht allein darin, den leeren Raum auszufüllen, sondern auch darin, dem Ton einen sicheren Halt zu geben.

c) Die Methode der Verwendung der Tonarten

Die drei Arten des Tons, die getrennt voneinander zubereitet werden (in dem Vorgang, den wir im Kap. IV beschrieben haben), werden auf folgende Weise verwandt: Man soll den Ton auf den Śūlapañjara auftragen und warten, bis er völlig austrocknet. Dann muß man zum zweiten Male dünne Schnüre im Uhrzeigersinn um diese erste Tonummantelung am ganzen Körper schlingen. Der Raum zwischen den beiden Seillagen variiert zwischen einem und drei Aṅgula-s an den verschiedenen Stellen des Körpers. Mit anderen Worten: Die Stärke des Tons, der zwischen diesen beiden Seillagen eingefüllt ist, mißt entsprechend der Eigenart und Form der Muskeln an verschiedenen Körperteilen ein bis drei Aṅgula-s.[16] Auf die zweite Seillage muß man wieder Ton auftragen. Von nun an sollen keine Seile mehr benutzt werden, weder über der zwei-

16) Derselbe Sachverhalt ist im K.Ś. und Ś.R. unterschiedlich beschrieben. In der gedruckten Version des K.Ś. sind die Lesarten fehlerhaft (siehe: Vers 22b, p. 253). Im MS. heißt es jedoch richtig: "Tadrajjuvyantaraṃ vipra ekadvitryaṅgulaṃ tu vā". Das Ś.R. erläutert es auf den Ton bezogen als: "mṛtghanaṃ candranetrāgnimātraṃ yogyavaśādbhavet" (Vers 24b, p. 93).

ten Tonfüllung noch in irgendeinem nachfolgenden Stadium.[17] Wenn die zweite Füllung des Tons ganz getrocknet ist, muß man ein drittes Mal solchen auftragen. Somit befinden sich bis zu diesem Stadium schon zwei Seillagen und drei Tonschichten auf dem Śūlapañjara.

Die Frage, wann und wo die drei verschiedenen Tonarten zu verwenden sind, wird nicht auf Grund der Schichten, sondern auf Grund der Schichtstärke entschieden. Die Stärke kann in verschiedenen Körperteilen entsprechend der muskulösen Struktur variieren. Ungeachtet dieser Veränderung soll man den Tiefenabstand zwischen der Oberfläche des Gerüstes und der endgültigen Oberfläche des vollkommen ausgebildeten Körpers in vier gleiche Teile teilen. Bis zur Grenze des ersten Teiles soll man den Anūpā- (Mṛt) Ton verwenden, innerhalb des zweiten Teiles Miśrā- (Mṛt) Ton und bis zur Grenze der dritten Teilschicht Jāṅgalā- (Mṛt) Ton.

In die jeweilige Schichtstärke dieser drei Teilschichten mögen auch Seile hineinragen, doch ist das nicht von Belang. Man soll aber, wie hier vorgeschrieben ist, in einer besonderen Teilschicht genau den bestimmten Ton verwenden.[18]

Die vierte Teilschicht ist mit verschiedenen Materialien, wie Śarkarākalka oder Kalksteinpaste, Paṭa oder Tuch

---

17) Der V.A.K. verbietet es ausdrücklich (Ausg. M., p. 88, Ausg. T., p. 45, in der letztgenannten fehlt das Wort: na). Weder das Ś.R. noch das K.Ś. verbieten es buchstäblich, aber keines von beiden erwähnt die Seile je wieder.

18) K.Ś., Verse 24-25, p. 252; Ś.R., Verse 25b-27, p. 93; S.A.A., p. 80. Das letztgenannte Werk schreibt nicht vor, die Seile in zwei Lagen zu gebrauchen. Es erwähnt die vierfache Teilung der Gesamtstärke und gibt an, daß man den Ton bis zur Grenze der dritten Teilschicht auftragen soll, aber es schreibt für diese drei Teilschichten keine verschiedenen Tonarten vor. V.A.K. erwähnt weder die vierfache Teilung noch die Verwendung verschiedener Tonarten in den Schichten. Im Zusammenhang

und Varṇa oder Farben, aufzufüllen. Den diesbezüglichen Einzelheiten wenden wir uns nun zu.

d) Die Methode der Verwendung von Kalksteinpaste

Wir haben schon festgestellt (Kap. V), daß die Kalksteinpaste für die verschiedenen Ummantelungen auf unterschiedliche Weise zubereitet wird. Die Pasten sind folgendermaßen zu verwenden: Für die erste Ummantelung soll man das erste Śarkarākalka gebrauchen.[19] Wenn die erste Auflage getrocknet ist, soll man die drei Arten - a, b und c - des Śarkarākalka Nr. II in gleicher Reihenfolge auftragen. Die Stärke der Schichten soll nicht mehr als 2 oder 3 Yava-s betragen. Man soll eine solche Schicht, wenn die vorhergehende getrocknet ist, behutsam auftragen, indem man das Wiederauftauchen von Löchern oder Rissen sorgfältig vermeidet.[20] Nach dem Auftrag des Śarkarākalka Nr. II soll man zwei, eineinhalb oder mindestens einen Monat warten, bevor man wieder irgend etwas daran arbeitet. Danach soll man das

---

mit dem Tonauftrag findet sich in der Ausg. M. des V.A.K. ein sonderbarer Satz (p. 88). Wir zitieren: "Hastena vinā sarvāṅgeṣu karaṇḍikayā lipya". Dieses Verfahren ist jedoch sehr unpraktisch. Auch in der Ausg. T. findet man an dieser Stelle einen Satz, der - wie er im Druck zugänglich ist - jedoch etwas anders lautet. Es heißt da: "Sarvāṅgakaraṇikayāmālipya" (p. 45). Dies bedarf weiterer Untersuchungen.

19) K.Ś., Vers 7b, p. 254. Dasselbe liest man im MS. folgendermaßen: "Etatkalkaṃ samālipya prathamaṃ kalkameva hi".

20) ibid., Verse 9b-10. Dasselbe lautet im MS. wie folgt: "krameṇa lepayet kalkaṃ dviyavaṃ triyavaṃ ghanam / śanaiḥ śanaiḥ kramāllipya bhinnacchidraṃ vivarjitam// dvimāsaṃ sārdhamāsaṃ vā māsaṃ vā śoṣayettataḥ" /

Śarkarākalka Nr. III auftragen, und zwar bis hinauf zur endgültigen Grenze, d.h., bis das für bestimmte Körperteile vorgeschriebene Maß erreicht ist. Die Abmessungen[21] soll man vornehmen, indem man sie an jeder Stelle sorgfältig überprüft. All die kleineren Details der Aṅga-s, Upāṅga-s und Pratyaṅga-s sollen im Verlauf des Auftragens von Śarkarākalka Nr. III richtig und vollständig herausgebildet werden. In der Terminologie dieser Technik sind Arme, Beine, der Magen etc. als Aṅga, Zierrat als Upāṅga und Vehikel und Embleme als Pratyaṅga bezeichnet.[22] Dies sind[23] die Einzelheiten über das Auftragen von Śarkarākalka, und so ist das Aufbaustadium, wenn man den ganzen Körper der Plastik mit Tuch bekleben muß.

An dieser eingehenden Methode des Auftragens von Kalksteinpaste sind einige Punkte der Beachtung wert. Das Auftragen von Śarkarākalka in verschiedenen Schichten hilft bei der Ausbesserung schon entstandener Risse und verhütet letztlich das Vorkommen irgendwelcher neuen Sprünge. Jede tieferliegende Schicht enthält mehr Leim als die unmittelbar darüberliegende. Demnach ist der Bestandteil an Leim um so größer, je tiefer die Schicht liegt. Das ist eine der technisch bedeutsamen Eigentümlichkeiten. Jede höhere Schicht ist weißer als die unmittelbar darunterliegende, da sie weniger Leim und auch keinen anderen Stoff, der sie trüben könnte, enthält. Dies ist insofern günstig, als die ganze Statue bemalt wird. Ähnlich schützt auch die Verwendung von Tuch vor Rissen und schafft eine feine Oberfläche für die Bemalung.

---

21) ibid., Verse 11b-12a. Im MS. liest man dasselbe folgendermaßen:
"tataḥ svacchajalaiḥ kalkaṃ pramāṇāntantu pūrayet //
bahu kṛtvā pramāṇaṃ tu śodhyamānaṃ samānayet /"

22) ibid., Verse 12b-13. Dasselbe lautet im MS. wie folgt:
"aṅgopāṅgaṃ ca pratyaṅgaṃ kalpayellakṣaṇānvitam //
hastapādodarādīni aṅgamityabhidhīyate /
upāṅgaṃ bhūṣaṇaṃ khyātaṃ pratyaṅgaṃ cihnavāhanam //"

23) Die anderen Texte erwähnen weder den Auftrag von Śarka-

e) Die Methode des Aufklebens[24] von Tuch

Man soll eine bestimmte Menge des getrockneten Sekretes von Feronia Elephantum (Kapitthaniryāsa) nehmen und dreieinhalbmal soviel Wasser hinzugeben. Mit diesem Leim soll[25] man den ganzen Körper der Plastik mit Tuch[26] bekleben.

Über das Tuch soll man wieder Śarkarākalka Nr. III streichen, aber dieser Überzug mißt in der Stärke nur ein Achtel eines Yava.[27]

Nach zehn Tagen muß man auf der Tuchoberfläche arbeiten, jedoch mit einem anderen Material, das auf folgende Weise zubereitet wird: Man soll eine gewisse Menge von Eragrostis cynosuroides (Kūrca = Kuśa) auf einem Mahlstein fein zermahlen und währenddessen eine ausreichende Menge

---

rākalka in verschiedenen Schichten, noch schreiben sie verschiedene Leimarten vor, um es den Schichtlagen entsprechend zu präparieren. Mit Ausnahme dieser Verschiedenheit werden mehr oder weniger die gleichen Methoden auch von den anderen Texten vorgeschrieben. Siehe: S.A.A., Verse 1-17, pp. 76-77; K.J.K., p. 68 und V.A.K., Ausg. M., p. 89; Ausg. T., p. 46.

24) Wie wir im Kap. V, Anm. 6 hervorgehoben haben, fehlen im Ś.R. (p. 93) viele Einzelheiten über das Śarkarākalka und die anderen Gegenstände. Überraschenderweise wird hier das Tuch oder das Aufkleben desselben gar nicht erwähnt.

25) K.Ś., Vers 14, p. 254. Dasselbe liest sich im MS. folgendermaßen:
"kapitthasyaiva niryāsāt tatsārdhatriguṇāmbhasā /
paṭācchādaṃ tu kartavyaṃ kalkamālepayettataḥ //"

26) Einige der Texte achten besonders darauf, feines Tuch für diesen Zweck vorzuschreiben. Demzufolge muß das Tuch weich, dünn oder fein und ganz weiß sein. Siehe: V.A.K., Ausg. M., p. 89; Ausg. T., p. 46; S.A.A., p. 76 und K.J.K., p. 68.

27) K.Ś., Vers 15a, p. 254. Dasselbe lautet im MS.: "tat-

des getrockneten Sekretes vom Baume Feronia Elephantum zugeben. Das ergibt dann die Paste, mit der man die Details der Ornamente und ähnliche Dinge[28] auf die Tuchoberfläche aufarbeiten muß. Hiermit ist der Vorgang des Tuchaufklebens abgeschlossen. Nun kann auf der Tuchoberfläche der Grund für die Bemalung vorbereitet werden.

f) Die Methode des Auftragens von Farben

Bevor[29] man die gewünschten Farben aufträgt, soll man einen guten Malgrund herstellen, da die Farben sonst nicht leuchten. Auch im Herrichtungsvorgang des Malgrundes gibt es Aufbaustufen, für die verschiedene Materialien verwandt werden. Zu diesen Stoffen wie auch zu den Farben muß etwas von einem Bindemittel gemengt werden. Dieses Bindemittel wollen wir zunächst besprechen.

Der Text nennt es: Bandha und erwähnt, daß es drei Arten dieses Bandha gebe. Sie alle werden aus nur einem Stoff,

---

kalkaṃ tu yavāṣṭāṃśam".

28) ibid., Vers 15. Dasselbe liest man im MS. wie folgt:
"... daśāhaṃ daparastataḥ /
niryāsatoyaṃ kūrcena seṣapeṣyā tu peṣayet //".
Das Wort: Kūrca hat verschiedene Bedeutungen, hier jedoch kann es zwei Dinge bezeichnen. Das eine ist das, was wir oben erklärt haben, das andere ist: Haar, besonders das Barthaar. Es ist klar, daß mit letztgenanntem nicht die intendierte Bedeutung wiedergegeben wird, da der Text die Anweisung gibt, es mit dem Leim zu zerreiben. Zudem gebraucht dieser Text das Wort an vielen Stellen im Sinne von Kuśa. Deshalb haben wir uns hier, wie auch an der Stelle, wo der Zubereitungsprozeß der dritten Śarkarākalka-Art beschrieben wird, an diese Bedeutung gehalten.

29) Wie im Falle jedes anderen Gegenstandes behandelt das K.Ś. auch das Auftragen der Farben ganz ausführlich und technisch viel genauer als die anderen Texte. Doch infolge textlicher Schwierigkeiten ist hier nur eine ma-

nämlich dem getrockneten Sekret des Baumes Feronia Elephantum (Kapitthaniryāsa), zubereitet, indem man Wasser in verschiedenen Mengen hinzugießt. Die Namen dieser drei Arten lauten: svaccha, dünn (oder klar), madhya, mittel, und medura, dick. Der Text stellt nicht in Quantitätsbegriffen klar, welche Mengen von Wasser für die drei Arten des Bandha verbraucht werden sollen, aber er beschreibt deren Beschaffenheit, und aus dieser Beschreibung kann man eine Vorstellung von den Wassermengen gewinnen. Die Svaccha-Art des Bandha sieht aus wie Öl, die Madhya-Art wie Honig und die Medura-Art wie dünner Yoghurt.[30] Der Text beschreibt, wo und wann diese drei Arten von Bandha verwandt werden sollen.[31] Dieser Sachverhalt kann jedoch wegen textlicher Schwierigkeiten jetzt nicht erläutert werden. Wenn wir uns auf unsere Einsicht in den Sachverhalt verlassen, können wir annehmen, daß die Svaccha-Art des Bandha für die Verwendung in Farben wie auch in jenen Stoffen, mit denen der Malgrund präpariert wird, vorgesehen ist. Zu diesem gleichen Zweck[32] scheint ebenfalls Vajrabandha, Gelatine, als ein zur Wahl stehendes Bindemittel vorgeschrieben zu sein, doch das getrocknete Sekret des Baumes Feronia Elephantum (Kapitthaniryāsa) ist anscheinend vielfach vorzuziehen.[33]

Wenn die Verarbeitung des Śarkarākalka abgeschlossen ist, soll man einen Überzug[34] aus Cikkaṇa[35] herstellen.

---

gere Darstellung dessen gegeben, und diese kann auch nur als ein Versuch aufgefaßt werden.

30) K.Ś., Verse 12-13, p. 258. Dasselbe lautet im MS. wie folgt:

"bandhaṃ svacchaṃ ca madhyaṃ ca udaraṃ (manthura oder medura ?) ca tridhā bhavet /
kapitthasyaiva niryāsaiḥ tribandhaṃ tu prakalpayet//
svacchaṃ tailopamaṃ khyātaṃ madhyamaṃ madhusadṛśam /
taruṇā dadhisādṛśyaṃ snigdhaṃ taṃ manturaṃ bhavet //

31) ibid., Verse 14-15, p. 258.

32) ibid., Verse 15b-16a, p. 258-59.

33) ibid., Vers 17a, p. 259.

34) ibid., Vers 18b, p. 259.

Cikkaṇa ist das klare Wasser, das aus den Gefäßen, in denen das Śarkarākalka aufbewahrt wird[36], entnommen wird. Die

35) Diese Passage oder dieser Halbvers fehlt in der gedruckten Version des K.Ś. (Vers 16b, p. 255). Im MS. ist sie jedoch vorhanden. Sie lautet dort:
"paścādvai cikkaṇaṃ lipya śvetavarṇaṃ tato lipet".
Abgesehen hiervon gibt es auch noch andere Hinweise wie z.B. Vers 3a und 4b (dieser fehlt in der Druckausgabe, im MS. lautet er: "lipya cikkaṇalepanam"). Alle diese Stellen beziehen sich nur auf die Technik der Bemalung von Stein- und Ziegelplastik, nicht aber auf die Tonplastik. Allein der oben zitierte Hinweis bezieht sich auf die Tonplastik, wie aus einer Angabe (Vers 6a, p. 258) gefolgert werden kann.

36) ibid., Vers 19, P. 259. Im MS. lautet dasselbe wie folgt:
"cikkaṇaṃ kalkasāraṃ syāt tadvidhaṃ cikkaṇaṃ bhavet /
jalapāte sudhādhārapāte śarkarādravat //"
Offensichtlich sind die Lesarten in der Druckausgabe besser, und wenn wir die Lesart (der gedruckten Version): Jalapātra in Jalamātra verbessern, dann erhalten wir einen Sinnzusammenhang, nach dem es zwei Arten von Cikkaṇa gibt, nämlich pures Kalkwasser und zum anderen das Wasser aus dem Śarkarākalka.

Beiläufig kann darauf hingewiesen werden, daß die Aussage dieses Verses ein Beweis dafür ist, daß in frühen Zeiten Sudhā, Kalk, und Śarkarākalka als zwei verschiedene Materialien angesehen wurden, obgleich beide doch aus demselben Kalkstein bereitet werden.

Das Wort: Cikkaṇa wird oft im Sinne von "geglättet" oder "mit einer geglätteten Oberfläche versehen" gebraucht. Eine Plastik wird einzig zu dem Zweck mit einem Anstrich von Śarkarākalka überzogen, damit man eine geglättete Oberfläche erhält. Im Blick darauf stellt sich die Frage, ob das Wort: Cikkaṇa ursprünglich das Śarkarāsāra und Kalkwasser bezeichnet hat und erst später der durch dieses Wasser hervorgerufene Effekt mit dem gleichen Namen benannt worden ist, oder ob

Menge der Svaccha-Art des Bandha oder Bindemittels, die mit dem Cikkaṇa verwandt wird, macht sechs, fünf oder anders vier Sechzehntel des Cikkaṇa[37] aus (?).

Im nächsten Stadium (d.h., wenn der Cikkaṇa-Anstrich

---

es ursprünglich "glatt" oder "ein geglätteter Gegenstand" bedeutete und später dann das den Effekt hervorrufende Wasser auch Cikkaṇa genannt wurde. Dies ist eine Frage der Geschichte des Wortes, und es ist Sache der Linguisten, hier eine Entscheidung zu treffen.

37) ibid., Verse 17b-18, p. 259. Im Druck wie auch im MS. findet sich die Lesart: "Kalkaṃ ṣoḍaśadhā bhajya", es ist aber nicht klar, wie das "Kalka" in diesen Zusammenhang hineinkommt. Das Versmaß läßt eine Verbesserung der Lesart: Kalka in: Cikkaṇa nicht zu. Daher haben wir in unserem Text ein Fragezeichen hinter das Wort Cikkaṇa gesetzt. Selbst wenn man dem Cikkaṇa vier Sechzehntel von dem Bandha, was die kleinste angenommene Menge ist, beimengt, erscheint das als zuviel. Es handelt sich hier um eine wichtige Angelegenheit, da die Mengen des in anderen Materialzusammensetzungen zu verwendenden Bandha zu diesem Maß ins Verhältnis gesetzt sind. Somit bedarf es einer Überprüfung, zu der uns jedoch zur Zeit die Möglichkeiten fehlen.

Das Ś.R. gibt die Anweisung, einen Anstrich von dem Absud der drei Myrobalane (Triphala, d.s. Früchte von Terminalia chebula, Terminalia Bellerica und Phylanthus Emblica) aufzutragen, nachdem die Verarbeitung des Śarkarākalka abgeschlossen ist (siehe Vers 32b, p. 93). Dies ist genau an Stelle von Cikkaṇa vorgeschrieben. Wir haben an anderer Stelle bemerkt, daß in diesem Text die Passage, die das Śarkarākalka behandelt, unvollständig ist. So finden wir darin nicht wie im K.Ś. die Vorschrift, nach der auch das Śarkarākalka mit dem Triphala-Absud präpariert wird. Demnach kann es möglich sein, daß diese Sätze im Ś.R. im falschen Zusammenhang angeführt sind. Es ist zur Zeit allerdings schwierig, hier eine definitive Entscheidung zu fällen.

getrocknet ist, soll man nacheinander drei Anstriche[38] (Tribhaktyā) von Śvetavarṇa, einer Art Weiß, auftragen. Die hier hinzuzufügende Menge an Bandha oder Leim soll um ein Zehntel geringer sein als die dem Cikkaṇa beigemengte. Man kann jedoch auch die gleiche Menge zugeben.[39]

Darauf soll man drei Anstriche von Pāṇḍuvarṇa, einer anderen Art von Weiß, auftragen. Zu dieser Farbmasse kann man den gleichen Anteil Bandha geben, der auch für den Śvetavarṇa verbraucht wird, oder man kann ihn demgegenüber um ein Zehntel verringern.[40]

Dies ist das letzte Stadium im Herrichtungsvorgang des Malgrundes, der mit den sechs Anstrichen von zwei Arten weißer Farbe abgeschlossen ist. Hier tauchen zwei Fragen auf: Die erste betrifft das Material, mit dem die Śveta- und Pāṇḍu-Arten von Weiß hergestellt werden, die zweite betrifft den Verwendungszweck dieser zwei Weißarten. Es scheint, daß mit Śveta oder Sita das Pulver oder die Paste, die aus den Schalen der Tritonsmuschel (Śaṅkhacūrṇa) herstellt wird, gemeint[41] ist. Der Text scheint den Verwendungszweck der

---

38) K.Ś., Vers 9b, p. 258.

39) ibid., Verse 20b-21, p. 259. Im MS. lautet dasselbe folgendermaßen:
"cikkaṇārhakabandhaṃ (dhe ?) daśabhāgavibhājite /
ekāṃśarahitaṃ bandhaṃ sata- (sita, śveta ?) lepana-
yogyakam//
cikkaṇe bandhakūlaṃ vā sitalepanakarmaṇi /"

40) ibid., Vers 22, p. 259. Dasselbe liest man im MS. wie folgt:
"sitabandhasamaṃ vātha ... tadvihīnakam /
pāṇḍuvarṇasya bandhaṃ syāt trihkṛtvā pāṇḍulepanam //"
Siehe auch die Verse 10-11, p. 258. An gleicher Stelle schreibt das Ś.R. (Vers 33a, p. 93) vor, Svarṇapiṣṭa zu verwenden. Es ist aber nicht deutlich, was Svarṇapiṣṭa ist. Zudem ist zweifelhaft, ob diese Angabe überhaupt richtig ist.

41) K.S., Vers 20b, p. 256. Im MS. lautet es folgendermaßen: "Tatsudhākarmaraktaṃ syāt saṅkhadaṇḍaṃ sitaṃ bha-

beiden Weißarten zu erklären.[42] Ebenso scheint er an der gleichen Stelle die Eigenart der Pāṇḍu-Art von Weiß zu erläutern. Aber diese Passage ist - in der bis jetzt greifbaren Form - unverständlich. So können diese fraglichen Punkte jetzt nicht klargestellt werden.

Nun muß man jede der gewünschten Farben (Bimbasvabhāvavarṇa) in sechs Anstrichen[43] auftragen. Jeder dieser Anstriche wird nach einem besonderen Verfahren, d.h. mit einer bestimmten Pinselführung, ausgeführt. Demnach gibt es im

---

vet". Śaṅkhadaṇḍa scheint hier falsch zu sein, es kann Śaṅkhacūrṇa gewesen sein. Hier soll darauf hingewiesen sein, daß Śaṅkhacūrṇa in der indischen Maltechnik oft zum Herstellen des Grundes empfohlen wird.

Die anderen Texte (siehe V.A.K., Ausg. M. p. 90; Ausg. T., p. 46; K.J. K., p. 68 und S.A.A., p. 77) schreiben an dieser Stelle Mauktikamṛt vor, aber keiner von ihnen stellt klar, was damit gemeint ist. Wörtlich bedeutet dieses Wort: Perlenschlamm. Es ist aber unmöglich, daß solch ein kostbares Material für die Grundierung benutzt wurde. Demnach bedeutet es entweder: aus den Schalen der Perlmuschel hergestellter Kalk, oder einfach: weiße Kreide. Diese Frage kann jetzt nicht entschieden werden.

42) K.Ś., Verse 10-11a, p. 258.

43) ibid., Vers 23, p. 259. Im MS. liest man dies wie folgt:

"ṣaḍvarṇaṃ tu tato lipya krameṇaiva tu deśikaḥ /
bimbasvabhāvavarṇaṃ tu ṣaṭkṛtvā tu samālipet //"

In den folgenden Versen (im MS.) ist Ṣaḍvarṇa einmal als Ṣaḍvarga und ein zweites Mal als Maṇḍa erwähnt. Welches dieser drei Worte richtig ist, kann jetzt nicht endgültig entschieden werden. Tatsächlich sind die Dinge, auf die Bezug genommen wird, nicht die Farben, sondern die Verfahrensweisen, nach denen diese aufgetragen werden. Demnach könnte "Varga" hier der richtige Ausdruck sein. Trotz unserer Vorliebe für "Varga" haben wir nicht versucht, "Varṇa" zu verbessern, da es an

ganzen sechs Arten oder Verfahren, die Farbe aufzustreichen, nämlich: (1) Patra, (2) Hīra, (3) Bindu, (4) Sūpa, (5) Udvartana und (6) Pravarta.[44] Wenn die Farbe senkrecht aufgetragen wird (d.h. durch senkrechte Pinselführung), so wird das als Patra-Art des (Varṇalepana) Farbauftrags bezeichnet. Wenn die Farbe horizontal aufgestrichen wird (d.h. durch horizontale Pinselführung), dann wird das als Hīra bezeichnet. Wenn die Farbe punktierend aufgetupft wird, so

---

vielen Stellen im MS. zu finden ist. Nur der K.J.K. (p. 69) sagt, daß man mit dem Bemalen am Kopf beginnen und an den Füßen aufhören soll.

44) K.Ś., von Vers 27 an fortfahrend, p. 259. In der gedruckten Version fehlen einige Passagen, die sich aber im MS. finden. Hier liest man wie folgt:

"patrahīraṃ ca binduṃ ca sūpamudvartanaṃ tathā /
pravartaṃ ca ṣaḍaitāni varṇaṃ lepanakaṃ viduḥ //
dīrghaṃ patramiti khyātaṃ rahitam vai tiryaggatam /
sarṣapāstaraṇaṃ yadvat tadvadbindumudāhṛtam //
sūkṣmabindustu dhūpaṃ syāt tasmādvai sūkṣmabindu vā/
tadurvaktranamākhyātaṃ tatoccaṃ tadvibhājitam //
sūkṣmacūrṇasamāyuktaṃ varṇalepaṃ pravartakam /
ṣaḍvarṇakramamevaṃ hi lepayettu parasparam //"

In diesem Abschnitt sind viele Lesarten zweifelhaft, und wir haben zur Zeit keine Vorstellung, wie sie zu berichtigen wären. Dennoch haben wir uns auf sie verlassend versucht, den Sinn dieser Passage soweit wie möglich zu erklären.

Aus demselben Grunde (daß die sechs Verfahrensweisen des Farbauftrags aus diesem unvollständigen Abschnitt nicht so weit geklärt sind, wie sie es sein sollten) ist es schwierig zu untersuchen, ob es irgendeinen Grund dafür gibt, jedes dieser sechs Verfahren in bestimmter Weise zu benennen. Es ist aber interessant, hier festzustellen, daß die ersten drei dieser sechs Namen mit den Bezeichnungen von drei Vartanā-s, wie sie im V.D.P. (p. 334) im Zusammenhang mit der Malerei dargestellt sind, übereinstimmen. Vartanā und dessen Sonderarten werden verschiedentlich erläutert (Kramrisch, V.D.,

daß die Oberfläche wie eine mit Senfkörnern (Sarṣapāstaraṇa) bedeckte Fläche aussieht, dann wird das Bindu genannt. Sūpa ist dasselbe wie Bindu mit dem einen Unterschied, daß diesmal die Farbe in kleinen Punkten aufgesetzt wird. Falls die Farbe in noch kleineren Pünktchen aufgetragen wird, wird das als Udvartana bezeichnet, und falls schließlich die Farbe zusammen mit Svarṇacūrṇa (Goldstaub oder aus kostbaren Steinen[45] bereiteten Farben?) aufgestrichen wird,

---

46 ff; Gunasinghe, T.P.I., pp. 63-78; und Varma, I.H.Q., 6 ff.).

45) Nach der in obenstehender Anmerkung zitierten Passage aus dem MS. lautet die Lesart hier: Sūkṣmacūrna, wogegen es nach der gedruckten Version Svarṇacūrṇa heißt. Das letzte scheint verläßlich zu sein, doch ist es schwierig zu sagen, was mit Svarṇacūrṇa gemeint ist. In einem anderen Zusammenhang gibt es einen ähnlichen Ausdruck, Suvarṇārhakavarṇe (in der gedruckten Version ist er verfälscht, Vers 29a, p. 256). Obgleich sich dieser Ausdruck am Anfang eines Kapitels (nach dem MS.) bzw. eines Abschnittes (nach der gedruckten Version) findet, worin Mischfarben behandelt werden, bezieht er sich doch offensichtlich nicht auf diese. Aus diesem Textzusammenhang scheint hervorzugehen, daß die aus kostbaren Steinen und ähnlichen wertvollen Gegenständen zubereiteten Farben Suvarṇa genannt werden, was soviel wie "gute oder strahlende Farbe" bedeutet. Selbst wenn dies richtig ist, ist es immer noch schwierig, Suvarṇa für synonym mit Svarna zu halten. Selbstverständlich sind das Synonyme, wenn sie "Gold" bedeuten, nicht aber, wenn mit Suvarṇa "strahlende Farbe" gemeint ist. Deshalb können wir weder Svarṇacūrṇa in dem vorliegenden Zusammenhang als "strahlende Farbe" auffassen, noch können wir es, wegen des Metrums, ohne weiteres in Suvarṇacūrṇa verbessern. Wir müssen daher annehmen, daß es "Goldstaub" bedeutet. In anderen Texten finden sich ähnliche Vorschriften, V.A.K. (Ausg. M., p. 91; Ausg. T., p. 47) und S.A.A. (p. 77), nach denen eine solche Bedeutung gut in den Zusammenhang paßte. Besonders der

so wird das Pravartaka genannt.

Je nachdem, für welchen Anstrich die Farben gedacht sind, muß man verschiedene Mengen des Bandha oder Bindemittels in ihnen verwenden. Der Anteil, der den Farben des ersten Anstriches beigemengt werden soll, ist gegenüber der dem Pāṇḍuvarṇa (d.i. die zweite Art Weiß, die zur Vorbereitung des Malgrundes benutzt wird) beigefügten Menge um ein Zwanzigstel verringert. Der in den Farben für den zweiten Anstrich zu vermengende Anteil des Bindemittels verringert sich gegenüber dem beim ersten Anstrich verwandten wieder um ein Zwanzigstel. Auf diese Weise nimmt die Menge des in den Farben für die aufeinander folgenden Anstriche vermischten Bindemittels immer jeweils um ein Zwanzigstel ab.[46]

Hier ist, wie der Text selber ausdrücklich erwähnt[47],

V.A.K. (Ausg. M., p. 91; Ausg. T., p. 47) schreibt vor, Gold in die Farben, die für den letzten Anstrich verwandt werden, zu mischen, damit, wie der Text sagt, die Wirkung der Plastik gesteigert wird (śaktiyutaṃ bhavati). Beim K.Ś. ergeben sich aber in jedem Falle (ob "strahlende Farbe" oder "Goldstaub") Schwierigkeiten, da im dortigen Textabschnitt beabsichtigt ist, die Methode, nach der die Farben aufgetragen werden, zu beschreiben, nicht aber, wie sie zubereitet werden oder welche Farbsorte gemischt werden soll und welche nicht etc. Deshalb bedarf es hier einer weiteren Untersuchung.

46) K.Ś., Verse 24-25, p. 259. Die gleichen Verse lauten im MS. wie folgt:

"pāṇḍubandhaṃ tu viṃśāṃśe tvaṃśahīnaṃ tu yajjalam /
ṣaḍvargeṣvādivarṇasya bandhamityumadāyatāḥ //
tadādivarṇabandhaṃ tu viṃśāṃśenavihīnakam /
dvitīyavarṇabandhaṃ syāt tadvadbandhanakam tathā//"

47) ibid., Vers 26a, p. 259. Dasselbe liest man im MS. folgendermaßen:

"ṣaṇṇāmapi maṇḍānāṃ bandhamevaṃ kramonnatam" /

Hier ist das Wort: Krama als auf eine absteigende, nicht aufsteigende Reihenfolge bezogen aufzufassen.

bemerkenswert, daß, je tiefer der Anstrich liegt, der Anteil an Bandha oder Bindemittel darin um so größer ist. Hier handelt es sich in der Tat um einen technisch bedeutsamen Sachverhalt, da dann, wenn die unteren Farbschichten weniger Bindemittel enthielten als die darüberliegenden, erstere langsam anfangen würden, sich zu lösen, und folglich in kurzer Zeit alle Farben abblättern könnten. Die hier vorgeschriebene Methode bietet jedoch genügend Sicherheit. Wie wir schon früher festgestellt haben, handelt es sich hierbei um ein Prinzip, das im Bereiche dieser Technik auch in anderen Fällen, so beim Ton und bei der Kalksteinpaste, beachtet wird.

Dies ist alles, was wir gegenwärtig über die Methode des Farbauftrags aus dem Kāśyapaśilpa entnehmen können, und das bringt die beste bekannte Darstellung dieses Gegenstandes. Da die Farbe das letzte Material ist, das im Aufbauprozeß einer Tonplastik zur Verwendung kommt, ist dies alles, was wir zur Zeit aus den von uns hier benutzten Quellen über diese Technik erfahren können.

Schlußbemerkung

Das Problem der Entstehung und Entwicklung dieser Technik muß gesondert untersucht werden, da es unter den bestehenden Umständen zu kompliziert ist. Die vorliegende Arbeit kann zu einer solchen Untersuchung beitragen. Im Bereiche dieser Technik gibt es bestimmte Erscheinungen, die einer Beachtung wert sind: die Tatsache, daß die sieben im Aufbau einer Tonplastik verwandten Materialien metaphorisch als sieben Elemente des menschlichen Körpers vorgestellt werden; die Konstruktion eines komplizierten Befestigungsgerüstes auf der Grundlage des Tāla-Maßsystems; die Verwendung von Seilen, um Halt für den Ton zu schaffen; die reichliche Verwendung von Gewürzen bei der Tonzubereitung; der Gebrauch von Śarkarākalka; die Verwendung des getrockneten Sekretes des Baumes Feronia Elephantum (Kapitthaniryāsa) als Bindemittel in den Farben u.a.m. passen in charakteristischer Weise zu den materiellen und psychologischen Bedingtheiten Indiens. Unter diesem Gesichtspunkt kann deshalb die hier beschriebene Technik - ungeachtet ihrer Entstehung, die in Indien geschehen sein kann - wohl als eine indische bezeichnet werden.

Glossar

(Dies ist zum schnellen Nachschlagen derjenigen Sanskrit-Termini gedacht, die wiederholt gebraucht, aber nicht immer übersetzt sind. Die Wörter sind nach der Reihenfolge des englischen Alphabetes angeordnet.)

Adhamadaśatāla: Unteres Zehn-Tāla-Maß, d.h. 116 Aṅgula-s (siehe Aṅgula und Tāla).

Ādhāraśilā: Der Basisstein (Plinthe), auf dem das Bildwerk für die Dauer aufgestellt wird und der die nach oben weisende Fläche im mittleren Teil eines Podestes bildet, denn er selbst wird dort eingesetzt.

Āgama: Eine besondere Art religiösen Schrifttums.

āgamisch: Adjektiv von Āgama.

Akṣisūtra: Die durch die inneren Augenwinkel verlaufende Horizontale.

Alambuṣā: Der Name für eines der sieben Seile, die im Kopfteil entstehen.

Aṅga-s: Glieder.

Aṅgula: Die Grundeinheit des Maßsystems auf dem Gebiet der Bildnerei und Figurenzeichnung, jedoch ohne eine genormte Länge. Mit anderen Worten: Es ist eine relative Einheit, deren Länge sich von Fall zu Fall ändert.

Anūpā: Eine Bodenart und ebenso ein Ton, der aus solchem Boden gewonnen wird.

Apakva-mṛṇmaya-pratimā: Ungebrannte Tonplastik.

Āsana: Sitzende Stellung.

Aṣṭabandha: Eine aus acht Stoffen gekochte Leimart.

Aṣṭatāla-Figur: Die Figur, deren Proportionen innerhalb einer Gesamthöhe von acht Tāla-s (s. Tāla) festgelegt sind.

Asthi: Knochen.

Asthipañjara: Skelett.

Avakraśikhā oder Ṛjuśikhā: Das gerade Stück (s. Śikhā).

Bāhu: Oberarm.

Bāhumūla: Ein Teil des Oberarms, etwas oberhalb der Endigung des Deltamuskels.

Bāhuśūla: Eines der Einzelteile des Befestigungsgerüstes, das einen Armknochen, nämlich den Humerus, darstellt.

Bandha: Bindemittel. In dieser Technik muß man es aus getrocknetem Sekret des Baumes Feronia Elephantum (Kapitthaniryāsa), zu dem man Wasser in verschiedenen Mengen gibt, herstellen. Es gibt sechs Arten davon: Svasṛta, Svācala, Saikata, Svaccha, Madhya und Medura. Die ersten drei Arten werden im Śarkarākalka verwandt, die letzten drei hingegen in Farben. (s. unter diesen Bezeichnungen).

Bhakti: Schicht oder Anstrich von Farbe oder einem ähnlichen Material.

Bimbasvabhāvavarṇa: Die für eine Gottheit bestimmten Farben oder verlangte Farben.

Bindu: Ein bestimmtes Verfahren, Farbe aufzutragen - in Punkten.

Chidra: Loch

Cikkaṇa: Bezeichnung für zwei besondere Arten von Wasser. Das eine ist Kalkwasser, das andere das aus den Gefäßen, in denen das Śarkarākalka aufbewahrt wird, entnommene Wasser. Diese letzte Art wird für die Herrichtung des Malgrundes auf Plastiken verwandt.

Daṇḍa: Hier ein Synonym von Śūla, dem Einzelteil des Gerüstes. Es wird jedoch nur in Komposita wie Vakṣodaṇḍa, Vaṃśadaṇḍa etc. gebraucht.

Daśatāla-Figur: Die Figur, deren Proportionen innerhalb einer Gesamthöhe von zehn Tāla-s festgelegt sind.

Dhruvabera: Haupt-Statue, die im Allerheiligsten aufgestellt wird.

Gala: (In der Āgama-Terminologie) Ein dünner Streifen des polsterartigen Muskels, der unter dem Unterkiefer hängt.

Gāṇdhārī: Name für eines der sieben Seile, die im Kopfteil entstehen.

Garbhagṛha: Allerheiligstes des Tempels.

Garta-s oder Ratnagarta-s: Die in den Basisstein eingearbeiteten Löcher, in denen das Bildwerk befestigt wird.

Ghaṭiśarkarā: Dasselbe wie Śarkarā, d.h. Kalkstein.

Gulpha: Enkel (Fußknöchel).

Hanusīmā: Unterer Rand des Kinns.

Hasta: Handfläche einschließlich der Finger.

Hastijihvā: Name für eines der sieben Seile, die im Kopfteil entstehen.

Hikkā: Halsgrube.

Hīra: Ein bestimmtes Verfahren, Farbe aufzutragen (d.h. durch horizontale Pinselführung).

Hṛdaya: Der Punkt, wo die Magengrube anfängt.

Iḍā: Name für eines der drei wichtigsten Seile, die auf dem Gerüst an der Frontseite des Vaṃśadaṇḍa (s. Vaṃśadaṇḍa) festgebunden werden. Dieses Seil wird links von der Suṣumnā (s. Suṣumnā und Piṅgulā) befestigt.

Jāṅgalā: Eine Bodenart und ebenso Ton, der aus solchem Boden gewonnen werden kann.

Jaṅghā: Unterschenkel.

Jaṅghāmūla: Ansatz des Unterschenkels.

Jaṅghāśūla: Eines der Einzelteile des Gerüstes, das die Unterschenkelknochen, Tibia und Fibula, darstellt.

Jānu: Knie.

Jānuśikhā: Ein vorspringendes Stück am oberen Ende des Jaṅghāśūla.

Jīva: Leben.

Kakṣā: Achselhöhle.

Kalka: Paste.

Kaṇṭha: Vorderseite des Halses, d.h. die Kehle.

Kapitthaniryāsa: Das getrocknete Sekret des Baumes Feronia Elephantum.

Kapitthaniryāsāmbu: Der Leim, der aus dem getrockneten Sekret des Baumes Feronia Elephantum zubereitet wird.

Kapitthaniryāsajala: Dasselbe wie oben.

Karmamaṇḍapa: Werkstatt.

Kaṭi: Hüfte.

Kaṭidaṇḍa: Eines der Einzelteile des Gerüstes, das quer zwischen den Hüften liegt.

Keśānta: Haargrenze auf dem Oberteil der Stirn.

Kīla: Nagel.

Korpara oder Kūrpara: Ellbogen.

Kuhū: Name für eines der sieben Seile, die im Kopfteil entstehen.

Liṅgamūla: Der Ansatz des Geschlechtsorganes.

Madhya oder Madhyodara: Taille.

Madhyabandha: Bindemittel, zubereitet aus dem getrockneten Sekret des Baumes Feronia Elephantum (Kapitthaniryāsa), dem eine bestimmte Menge Wasser zugegeben wird. Nach der Zubereitung soll es dick wie Honig sein.

Madhyamadaśatāla: Dasselbe wie Daśatāla. Mit anderen Worten: Es ist gleich 120 Aṅgula-s (s. Aṅgula und Tāla).

Māṃsa: Fleisch oder Muskeln.

Maṇibandha: Handgelenk.

Maulidaṇḍa: Eines der Einzelteile des Befestigungsgerüstes, das als Basis oder Stütze für die Krone, falls das Standbild eine hat, gebraucht wird.

Medas: Fett.

Medurabandha: Bindemittel, zubereitet aus getrocknetem Sekret von Feronia Elephantum (Kapitthaniryāsa), dem eine bestimmte Menge Wasser zugegeben wird. Nach der Zubereitung soll es eine dünnem Yoghurt gleichende Konsistenz haben.

Miśrā: Eine Bodenart mit den Qualitäten von Jāṅgalā- und Anūpā-Böden (s. unter diesen Bezeichnungen). Der hieraus zu gewinnende Ton wird ebenfalls Miśrā genannt.

Mṛt: Ton (Lehm).

Nābhi: Nabel.

Nāḍī: Synonym von Sirā (s. Sirā).

Nāsikānta: Unteres Ende des Nasenbodens.

Navatāla-Figur: Die Figur, deren Proportionen innerhalb einer Gesamthöhe von neun Tāla-s (s. Tāla) festgelegt sind.

Pakva-mṛṇmaya-pratimā: Gebrannte Tonplastik, d.h. Terrakottaplastik.

Pañcatāla-Figur: Die Figur, deren Proportionen innerhalb einer Gesamthöhe von fünf Tāla-s (s. Tāla) festgelegt sind.

Pāṇḍuvarṇa: Eine Art weißer Farbe.

Paṅka: Schlicker oder Schlamm.

Pārṣṇi oder Padoccha: Höhe der Ferse.

Pārśvadaṇḍa: Eines der Einzelteile des Gerüstes, das zu Seiten des Vaṃśadaṇḍa zwischen Vakṣodaṇḍa und Kaṭidaṇḍa liegt (s. unter diesen Bezeichnungen).

Paṭa: Tuch.

Patra: Ein bestimmtes Verfahren, Farbe aufzutragen, d.h. durch senkrechte Pinselführung.

Piṅgalā: Name für eines der drei wichtigsten Seile, die auf dem Gerüst an der Frontseite des Vaṃśadaṇḍa (s. unter dieser Bezeichnung) festgebunden sind. Dieses Seil ist rechts von der Suṣumnā (s. Iḍā und Suṣumnā) befestigt.

Pīṭha: Plattform, Podest oder Altar.

Prakoṣṭha: Unterarm.

Prakoṣṭhaśūla: Eines der Einzelteile des Gerüstes, das die Unterarmknochen, Elle und Speiche, darstellt.

Pratiṣṭhā: Dauerhafte Aufstellung eines Bildwerkes.

Pratyaṅga: Vehikel und Embleme (in dieser Technik).

Pūṣā: Name für eines der sieben Seile, die im Kopfteil entstehen.

Rajju: Seil oder Schnur.

Ratnanyāsa: Ein Ritual oder ein Akt der Darbringung kostbarer Steine, die in die in den Basisstein eingearbeiteten Löcher gelegt werden, bevor das Bildwerk aufgestellt wird.

Ṛjuśikhā: Siehe Avakraśikhā.

Ṣaḍvarṇa (oder Ṣaḍvarga oder auch Ṣaṇmaṇḍa): Sechs Verfahren des Farbauftrags, nämlich Patra, Hīra, Bindu, Sūpa, Udvartana und Pravarta (s. unter diesen Stichworten).

Saikata: Der Leim, der zubereitet wird, indem man zu dem getrockneten Sekret von Feronia Elephantum (Kapitthaniryāsa) sechsmal soviel Wasser gibt (s.a. unter Svācala und Svasṛta).

Samasthāna: Natürliche und frontale Stellung.

Saṃskāra: Beides, Herrichtung und Verwendung eines bestimmten Materials.

Saṅkhinī: Name für eines der sieben Seile, die in dem Kopfteil entstehen.

Saptasaṃskāra: Siebenteilige Ausführung (s. Saṃskāra).

Saptatāla-Figur: Die Figur, deren Proportionen innerhalb einer Gesamthöhe von sieben Tāla-s (s. Tāla) festgelegt sind.

Śarkarā: Kalkstein (oder genauer: Kalk-Kiesel).

Śarkarākalka: Kalksteinpaste, d.h. eine in einem bestimmten Prozeß aus Kalkstein bereitete Paste.

Ṣaṭtāla-Figur: Die Figur, deren Proportionen innerhalb einer Gesamthöhe von sechs Tāla-s (s. Tāla) festgelegt sind.

Śayana: Liegende (zurückgelehnte) Stellung.

Śikhā: Hier bedeutet es ein vorspringendes Teil, das zur Herstellung von Gelenken in dem Gerüst dient.

Sirā: Arterien, Venen etc.

Śoṣaṇa: Auswittern (von Holz).

Sphuṭita: Blase oder Sprung in den Farbanstrichen.

Sthānaka: Aufrechte Stellung.

Sthaṇḍila: Erhöhter Platz oder Plattform.

Sudhā: Kalk.

Śūla: Einzelteil des Gerüstes.

Śūlalakṣaṇa: Der Prozeß der Herrichtung von Śūla-s oder Einzelteilen des Gerüstes.

Śūlapañjara: Das Gerüst.

Śūlasthāpanavidhi: Methode, nach der das Gerüst zusammengesetzt wird, und seine dauerhafte Aufstellung an einer bestimmten Stelle.

Sūpa: Bestimmtes Verfahren, Farbe aufzutragen, und zwar in kleineren Punkten als beim Bindu-Verfahren (s. Bindu).

Suṣumnā: Name für eines der drei wichtigsten Seile, die auf dem Gerüst an der Frontseite des Vaṃśadaṇḍa (s. unter dieser Bezeichnung) festgebunden werden. Dieses Seil wird zwischen den zwei anderen Seilen Iḍā und Piṅgalā (s. unter diesen Bezeichnungen) befestigt.

Svācala: Der Leim, der zubereitet wird, indem man zu dem getrockneten Sekret von Feronia Elephantum (Kapitthaniryāsa) fünfeinhalbmal soviel Wasser gibt (s. Svasṛta und Saikata).

Svacchabandha: Bindemittel, das zubereitet wird, indem man zu dem getrockneten Sekret von Feronia Elephantum (Kapitthaniryāsa) eine bestimmte Menge Wasser gibt. Nach der Zubereitung soll es dünn wie Öl sein.

Svasṛta: Der Leim, der zubereitet wird, indem man zu dem getrockneten Sekret von Feronia Elephantum (Kapitthaniryāsa) fünfmal soviel Wasser zugibt (s. Svācala und Saikata).

Śvetavarṇa: Eine Art weißer Farbe.

Tāla: Eine Maßeinheit, bestehend aus zwölf Aṅgula-s, den Grundeinheiten des Maßsystems (s. Aṅgula). Auf dem Gebiet der Bildnerei und Malerei ist das Tāla wie das Aṅgula keine genormte, sondern eine relative Einheit. Seine Länge verändert sich demnach von Fall zu Fall.

Tālamāna: Tala-Maßsystem.

Talaśūla: Eines der Einzelteile des Gerüstes, das innerhalb des Fußes liegt und viele von dessen Knochen repräsentiert.

Tāmrapaṭṭa: Kupferblech.

Tvak: Haut.

Udvartana: Bestimmtes Verfahren des Farbauftrags. Man tupft die Farbe in Punkten, die kleiner sind als die beim Bindu- wie auch beim Sūpa-Verfahren (s. unter diesen Bezeichnungen) aufgesetzten.

Upāṅga: Ornamente, Schmuckwerk (in dieser Technik).

Upaśūla: "Stütze", die an der Rückseite des Bildwerkes angesetzt wird, um dem Gerüst Halt zu geben und letztlich auch um das Gewicht der Figur aufzufangen.

Ūru: Oberschenkel, gemessen vom Ansatz des Geschlechtsorgans bis zum oberen Rand der Kniescheibe.

Ūrumadhya: Mittelpartie des Oberschenkels (innerhalb seiner Gesamthöhe).

Ūruśūla oder Ūrudaṇḍa: Eines der Einzelteile des Gerüstes, das den Oberschenkelknochen, Femur, darstellt.

Uṣṇīṣa: In diesem Zusammenhang: oberer Teil des Schädels.

Uttamadaśatāla: Höheres Zehn-Tāla-Maß, d.h. 124 Aṅgula-s (s. Tāla und Aṅgula).

Vajrabandha: Gelatine, zubereitet aus den Hörnern, Hufen und der Haut eines Büffels. Diese Stoffe werden gekocht.

Vakrabimba: Eine Figur mit Krümmungen in der Körperhaltung.

Vakraśikhā: Ein Haken.

Vakṣodaṇḍa: Eines der Einzelteile des Gerüstes, das quer in der Brust liegt.

Vaṃśadaṇḍa: Eines der Einzelteile des Gerüstes, das die Wirbelsäule des menschlichen Körpers darstellt.

Varṇa: Farbe.

Varti: Strang in einem Seil.

Yaśasvinī: Name für eines der sieben Seile, die im Kopfteil entstehen.

Yava: Der achte Teil eines Aṅgula-s.

Lebenslauf

Ich, Kalidiṇḍi Mohana Varmā, wurde am 5. November 1920 in Polamuru in der Provinz Āndhra in Indien als der erste Sohn von Kalidiṇḍi Bucci Tirupati Rāju und seiner Ehefrau Pullayyamma geboren. Nach Abschluß meiner Grundschul-Ausbildung studierte ich auf traditionelle Weise Sanskrit- und Telugu- (meine Muttersprache) Literatur bei Śrī Vāḍapalli Nārāyaṇācāryulu, Śrī Cāvali Somanātha Śāstri und Śrī Goḍavarti Śaṭhakopācāryulu in meinem Heimatort und dessen Umgebung. Im August 1938 begab ich mich nach Vizianagaram und studierte dort bis Mitte 1944 Sanskrit-Aesthetik und -Grammatik bei Mahamahopādhyāya Tātā Subbarāya Śāstri. Später setzte ich das Studium derselben Gegenstände bei dessen Schülern - Śrī Karri Śrīrāmamūrti Śāstri und Śrī Peri Sūryanārāyaṇa Śāstri - bis zum Ende des Jahres 1945 fort. In dieser Zeit befaßte ich mich bei Śrī Peri Lakṣmaṇamūrti Śāstri auch mit dem Studium einiger Werke der Nyāya- und Mīmāṃsā-Philosophie und lernte Englisch. Infolge meiner engen Bekanntschaft mit berühmten Musikern wie Śrī Dwāraṃ Veṅkaṭaswāmy Nāyuḍu und Śrī Khaṇḍavalli Janārdanācāryulu studierte ich auch die Theorie der südindischen Musik in begrenztem Umfang.

Später, im Juli 1946, ging ich auf die Viśva-Bhāratī Universität in Śāntiniketan (West-Bengalen) und besuchte dort das Kalā-Bhavana (Hochschule für bildende Künste und Kunstgewerbe), wo ich bei Śrī Nadalāl Bose, Śrī Binod Bihārī Mukherjea, Śrī Rāmkiṅkar und anderen die schönen Künste einschließlich ihrer Theorie und Geschichte erlernte. Nachdem ich dort einen vier Jahre dauernden Kursus absolviert hatte, erhielt ich 1950 das Diplom. Daraufhin besuchte ich seit Januar 1951 das Vidyā-Bhavana (College of Post-Graduate and Research) an derselben Universität und widmete mich unter Leitung von Prof. Dr. Prabodh Chandra Bāgchi Forschungsaufgaben. Ich blieb dort bis Oktober 1958 und arbeitete über verschiedene Gebiete, wie sie in der am Schluß dieses Abrisses beigefügten Liste angegeben sind. In dieser Zeit konnte ich auch einige Sprachen,

nämlich Bengalī, Hindī und Französisch lernen. Die Universitätsbehörden gewährten mir für vier Jahre, von August 1953 bis Juli 1957, ein Forschungsstipendium. Für einige Zeit übernahm ich die Klassen in Sanskrit-Grammatik für einen Diplomkurs und in indischer Aesthetik für einen B.A. (Hon.)-Kurs an der Universität.

Im Wintersemester 1958/59 besuchte ich das kunsthistorische Institut der Freien Universität Berlin. An dieser Universität habe ich bis jetzt bei den Professoren Hans Kauffmann, Olaf Hansen und Frau Prof. Sigrid Westphal-Hellbusch studiert.

Allen meinen obengenannten geschätzten Lehrern möchte ich meine große Achtung und mein dankbares Verpflichtetsein ausdrücken. In diesem Zusammenhang sehe ich mich veranlaßt, die direkte und indirekte Hilfe, die mir bei der Bearbeitung dieses Themas entgegengebracht wurde, besonders hervorzuheben.

Prof. Dr. Hans Kauffmann gab mir nicht allein Anleitung bei der Niederschrift dieser Arbeit, sondern vermittelte mir - wie ich fühle - auch durch seine Vorlesungen und Seminare, die sich durch einen vielseitigen und methodischen Ansatz und durch eine gemessene und anregende Sprache auszeichneten, eine Vorstellung von meiner zukünftigen Arbeit. Abgesehen davon gewährte er mir jede Hilfe, die ich brauchte. Ich werde immer in seiner Schuld bleiben und erachte mich glücklich, sein Schüler zu sein. Dem Vorstand der Alexander v. Humboldt-Stiftung danke ich, daß sie mir für 26 Monate, für die Zeit von November 1958 bis Dezember 1960, ein Stipendium gewährte, das mir die große Gelegenheit bot, mich unmittelbar mit der deutschen akademischen Tradition auseinanderzusetzen. Prof. Dr. Wilhelm Rau und Prof. Dr. Walter Liebenthal, mit denen ich in Indien engen Kontakt bekam, haben mir durch ihre Fürsprache dazu verholfen, dieses Stipendium zum ersten Mal zu erhalten. Ich verdanke ihrer Freundlichkeit sehr viel. Herr Winfried Ranke hat mir freundlicherweise mit größter Geduld geholfen, diesen Text zu übersetzen, wofür ich ihm sehr dankbar bin. Mein Dank gebührt auch Herrn A. Perumāl für seine Freundlichkeit,

mir zu verschiedenen Gelegenheiten notwendige Informationen zu übermitteln. Oft benutzte ich die Bibliothek des Deutschen Archäologischen Instituts in Berlin. Die Mitglieder dieses Instituts, besonders Ex-Präsident Prof. Dr. Erich Boehringer und Dr. Hans Bernhard Jessen, begegneten mir stets mit Freundlichkeit, was ich ihnen sehr danke. Aus Platzmangel ist es nicht möglich, die einzelnen Namen aller Personen, die mir auf verschiedene Weise freundlich geholfen haben, hier aufzuführen. Ihnen allen bin ich jedoch gleichermaßen dankbar.

Liste der veröffentlichten und unveröffentlichten Arbeiten

Monographien

1) Nāṭya, Nṛtta and Nṛtya: Their Meaning and Relation
Orient Longmans, Calcutta, 1957.

2) Seven Words in Bharata: What Do They Signify
Orient Longmans, Calcutta, 1958.

Aufsätze

3) Hasta-Pracāras: Three or Five?
The Orissa Historical Research Journal, Vol. V, Nos. 3 and 4, October 1956 and January 1957.

4) Parallel Values and Ideals of Indian Arts
(Vorgetragen auf der "All India Oriental Conference" 1955)
Indian Historical Quarterly, Vol. XXXIII, No. 1, March 1957.

5) Animal Anatomy (As a Branch of Study in Indian Art)
Indian Historical Quarterly, Vol. XXXIV, 1958.

6) Prācīn Śilpiyoṃ kā Śārīr Parijñān
Verfaßt in Hindī im Jahre 1956. Handelt von der Anatomie für Künstler im alten Indien. Veröffentlicht in der Festschrift, die zu Ehren des Hindī-Dichters Maithilī Śaraṇ Gupta 1959 in Kalkutta herausgebracht worden ist.

7) The Basis of Indian Classical Drama (As Explained in Ancient Theory)
(Dies ist ein Vortrag, der auf der "Conference on Asian Theater" in Royaumont in der Nähe von Paris gehalten wurde.)
Zeitschrift der Deutschen Morgenländischen Gesellschaft, Band 110 (Neue Folge 35), Heft 2, 1960.

Unveröffentlicht:

Bücher

8) Mānasollāsatippaṇī
(Ein Kommentar in Sanskrit zu einem Teil des Mānasollāsa, dem Teil, der von der Anatomie für Künstler handelt.)
Abgeschlossen, aber noch nicht veröffentlicht.

9) Studies in Sāttvikabhāvas
(Eine Studie über die Entwicklung der Konzeption der Sāttvikabhāva-s, die in der indischen Aesthetiktheorie als eine Gruppe von Gefühlsstimmungen angesehen werden.)
Noch nicht abgeschlossen, obwohl ein großer Teil davon schon ausgearbeitet ist.

Aufsätze

10) The Rôle of Polychromy in Indian Art
Abgeschlossen, doch ist noch eine Überarbeitung notwendig.

Ich möchte nicht versäumen, der
Alexander von Humboldt-Stiftung
für die Hilfe bei der Tilgung der
Druckkosten noch nachträglich
meinen besten Dank auszusprechen.

K. M. V.